

Teddy Røwde

MALERIER 1940 -1953

Christina Langaard Kjellevik



Masteroppgave i kunsthistorie

Institutt for filosofi, idé og kunsthistorie
og klassiske språk

UNIVERSITETET I OSLO

VÅR 2012

Teddy Røwde

MALERIER 1940 -1953

Av Christina Langaard Kjellevik

Veileder Anne Wichstrøm

Masteroppgave i kunsthistorie

Institutt for filosofi, idé og kunsthistorie
og klassiske språk

UNIVERSITETET I OSLO - VÅR 2012

© Christina Langaard Kjellevik

2012

Teddy Røwde

Malerier 1940 - 1953

Christina Langaard Kjellevik

<http://www.duo.uio.no/>

Trykk: Reprosentralen, Universitetet i Oslo

SAMMENDRAG :

TEDDY RØWDE

MALERIER 1940 - 1953

Teddy Røwde, (1911-1994) norsk billedkunstner, var yngste datter av gründer og industrimann Peter Mathias Røwde og grunnlegger av Viking Gummivarefabrikk. Hun vokst opp med kunst rundt seg og kun 17 år gammel ble hun elev ved SHKS i 1928 og kunstakademiet under Axel Revold i årene 1929 - 31 og senere fikk hun privatundervisning av Per Krohg.

Mange billedmotiv er hentet fra reiser i USA og Ungarn som hun videreformidlet i sitt kunstnersinn og utarbeidet i atelieret i Slemdalsveien i Oslo. Fremmede og eksotiske sjangermalerier med motiver fra afroamerikanernes kvartaler i New Orleans ble skildret i en naivistisk og særegen malestil, ofte i miniatyrformater. I landskaps bildene går hun tett inn på motivet, beskriver planter og naturen i et maur- perspektiv med en detaljert og elegant utarbeidelse av overflaten. Ved hjelp av en tidkrevende maleteknikken, opparbeidet hun formen ved å bruke tette og små pastose malerstrøk i en harmonisk koloritt med ulike valører. Overflaten kan minne om emalje og broderi som gir en ornamental virkning.

De mange små barneportrettene viser at kunstneren hadde en særegen medfølelse for og blikk for modellen. De små naive figurmaleriene fra 1953 forteller om hennes møte med storbyen New York og de underlige figurene får en til å undres om Teddy Røwde ser modellene med et humoristisk blikk for hennes kunstneriske uttrykk synes å ha blitt finslipt med en pastellfarget og lysere palett. Mot slutten av sitt kunstneriske virke, utarbeidet hun et mer abstrakt formspråk og igjen hentet hun inspirasjon tilbake i kunsthistorien, fra Paul Klee- som hun koblet sammen med sitt eget uttrykk i de små miniatyrene fra Mexico i 1964.

Jeg ønsket å ta utgangspunkt i maleriene til Teddy Røwde fra hennes tre separatutstillinger i: 1940, 1947 og 1953 og undersøke et utvalg av bildene fra de ulike sjangerne og billedkategorier for å systematisere, analysere og tolke kunstverkene. Ved å se på hva og hvem hun hadde fått sin inspirasjon fra av eldre eller samtidige malere og hvordan det kom til uttrykk i hennes egen maleteknikk. Jeg ønsket å bli bedre kjent med Teddy Røwdes malerier ved å undersøke kunsten opp mot samtidens resepsjonshistorie for å plassere verkene inn i et kunsthistorisk perspektiv i forhold til tiden og resepsjon, som viste at kunstneren var "en sjelden blomst" med en berettiget plass i norsk kunstliv i 1940-1953.

Forord

Jeg bestemte meg tidlig for at tema for masteroppgaven skulle handle om den norske kunstneren TEDDY RØWDE, en lite kjent malerinne som sjelden nevnes i norsk kunsthistorielitteratur. Kunstneren var min farmors yngre søster og mange av maleriene hennes er fremdeles i familiens eie, noe som førte til at jeg fikk studere og undersøke bildene på nært hold.

Det finnes lite kunsthistorisk litteratur og forskning på norske kvinnelige kunstnere i perioden fra 1930-55. Kunsten til Teddy Røwde befinner seg i private hjem og i samlinger som fører til at bildene sjelden stilles ut. Hennes kunst ble i samtiden omtalt som "egenartet", en kunstner med "et særpreget talent" og "en som gikk sine egne veier," og er karakteristikkene som synes å være festet ved hennes ettermæle, men som ikke forteller særlig mye om kunsten man ser. Det har derfor vært mitt mål i mitt arbeide å fokusere på de ikonografiske og ikonologiske beskrivelsene og tolkningene av kunstverkene og undersøke om det finnes en rød tråd i hennes kunstnerskap som setter bildene inn i en større kunsthistorisk sammenheng.

Ti år gammel ga Teddy Røwde meg fem små tuber med oljemaling i: gult, rødt, blått, hvitt og sort, samt pensel, lerret og palett. Hun har vist meg gleden ved å male og tegne, og åpnet min interesse for billedkunst og kunsthistorie generelt.

Jeg ønsker å takke for all velvillig hjelp og entusiasme som jeg har fått fra Teddy Røwdes familie, det har vært en stor inspirasjonskilde for meg i mitt arbeide!
Hjertelig takk til mine fire gutter, som er her for meg hver dag!
Tusen takk til professor Anne Wichstrøm for meget god veiledning!

Christina Langaard Kjellevik

02. mai 2012

INNHold :

1. KAPITEL : Innledning Side nr.

SAMMENDRAG :	*
Forord	*
Innledning	1
Problemstilling	1
Gjenstandsmateriale og kilder	1
Metode og teori	3
Oppgavens struktur	3
Den norske og internasjonal kunstscene i etterkrigstiden	4

2. KAPITEL : Ungdomstid

Introduksjon	8
Kunstutdannelse	9
Liv og reisevirksomhet	9
<i>Trappen , 1932</i>	10
<i>Enerhaugen , 1930-tallet</i>	13
Malermotiv fra østkanten	15
Selvstendig kunstner	16

3. KAPITEL : Debututstilling i Kunstnerforbundet, 1940

Debuten	18
<i>Paviljongen, 1939</i>	19
<i>Inga, 1939</i>	22
<i>Mannen og fuglen, 1936</i>	24
<i>Negershack I, 1939</i>	26
Avisanmeldelser av utstillingen i 1940	28

4. KAPITEL : Separatutstilling i Kunstnerforbundet, 1947

Det fremmedartede	33
<i>Hagekoloni I, 1937</i>	35
<i>Hagekoloni II , 1937</i>	37

<i>Gate i New Orleans, 1945</i>	39
<i>Brannpumpe i New Orleans, 1947</i>	41
<i>Cille I, 1946</i>	43
<i>Marius, 1947</i>	44
<i>Pike med grønn hatt, 1947</i>	45
Avisanmeldelser av utstillingen i 1947	48

5. KAPITEL : Separatutstilling i 1953

En kunstner som gikk sine egne veier	53
<i>Selvportrett, 1948</i>	55
<i>Amerikansk malerinne, 1953</i>	56
<i>Gult kvinneportrett, 1953</i>	57
<i>Likhenter i New York, 1953</i>	58
<i>Amerikansk ektepar, 1953</i>	60
<i>Akt, 1953</i>	62
<i>Naken pike, 1930-tallet</i>	63
Avisanmeldelser av utstillingen i 1953	65

6. KAPITEL : Retrospektiv utstilling i 1992

Malerier- Et tilbakeblikk	71
Avisanmeldelser av utstillingen i 1992	72
En anmeldelse som ikke ble skrevet	73
Tegninger	74
Konklusjon med avsluttende refleksjoner	76

LITTERATUR OG ILLUSTRASJONS LISTER

Aviser	82
Artikler og bøker	83
Bilder og illustrasjons lister	85

VEDLEGG: UTSTILLINGS KATALOGER

Separatutstillinger 1940, 1947, 1953 og 1992 :	88
--	----

1. KAPITEL: Innledning

Teddy Røwde ble født i Kristiania 16. april 1911. Hun var yngste datter av industrimannen P.M. Røwde (1876-1955) og hun var vokst opp med kunstverk rundt seg, for P. M. Røwde hadde en stor samling samtidskunst. Bare 17 år gammel begynte Teddy Røwde på SHKS og fortsatte på Statens Kunstakademi under Axel Revold i årene 1929 til 1931. Hun var elev ved Académie Julian i Paris i 1929 og hun fikk senere privatundervisning av Per Krohg på 1930-tallet. Hun deltok også på flere kollektivutstillinger på Høstutstillingen i Oslo i perioden 1932 – 1936, 1940 og 1948 og hun deltok på verdensutstillingen i Paris i 1937. De tre separatutstillinger i Oslo 1940, 1947 og 1953 i tillegg til retrospektutstillingen i 1992 vil danne grunnlaget for oppbyggingen av denne masteroppgaven. Kunstneren døde den 12. januar 1994.

Problemstillinger

I oppgaven vil jeg fokusere på Teddy Røwdes tre separatutstillinger i perioden fra 1940, 1947 og 1953 og presentere et utvalg malerier fra de tre utstillingene for å se bildene i lys av hva samtidens resepsjon skrev om kunstverkene. Mange av kunstkritikerne var selv kunstmalere og de refererte til hennes malerkunst som dekorativ, naivistisk og med en ornamental stil, det er viktig å belyse og drøfte om kunstneren hadde en annen side, som en del av oppgaven.

Jeg vil undersøke om det var hennes tidlige påvirkning fra Revold skolen og Reidar Aulies kunst, eller om hennes reiser og impulser i samtiden som kan ha ført til en "kunstnerisk modning" på 1950- tallet, og stemmer med samtidens forestilling om "en kunstner som gikk sine egne veier."

Gjenstandsmateriale og kilder

Jeg ønsker med hjelp av en kunsthistorisk biografisk metode å undersøke Teddy Røwdes liv og kunstneriske utvikling. Ved hjelp av et skjema for en visuell analyse, vil jeg systematisere og beskrive de ytre kjennetegn på maleriene jeg har valgt å skrive om. Jeg vil se på og beskrive maleriets motiv og formale utforming, som en viktig del av dette arbeidet. Ved å beskrive kunstverkenes førsteinntrykk og stemning,

motivtype og undersøke bildets fysiske tilstand, for tilslutt å se på samtidens syn på kunsten ved hjelp av presseklipp og avisenes resepsjonshistorie.

I den pre ikonografiske analyse vil jeg identifisere, beskrive og klassifisere Teddy Røwdes billedkunst med hjelp av en kontekstanalyse som danner grunnlaget for senere tolkninger og konklusjoner av kunsten. De kunstneriske virkemidler som maleriets form og kontraster, linjer, form, rom, perspektiv, bevegelse og rytme. Farge, tone, valør og overflatebehandling som tekstur hører til den tekniske deler av maleriet, som beskrives i formanalsen. Den innholdsmessige betydning av kunstverkene er ikke like lett å identifisere for hva handler motivene om? For å finne svarene på disse spørsmålene, vil jeg se nærmere på hva som særpreger tidsepoken, og undersøke hva andre kunstnere malte i samtiden, som Teddy Røwde kan ha blitt inspirert av. Ved å undersøke malerstil og foreta analyser vil Teddy Røwdes kunstneriske egenart tre frem, uten at man må ty til karakteristikk. Jeg vil undersøke om tidens politiske, religiøse og kulturelle forhold spiller en rolle for hvordan hun malte og hvorfor hun malte slik hun gjorde på det gitte tidspunkt. Ved å analysere Teddy Røwdes malerier i et kunsthistorisk perspektiv, vil man se en helhetlig tolkning av hva hun var opptatt av som kunstner i perioden 1940-1953.

Kritikken som man kunne lese etter utstillingene i Kunstnerforbundet på 1940-tallet hevdet at hennes kunst var "dekorativ, fargerik, med drømmeaktige fantasiformer og er utført i en gjennomarbeidet broderiteknikk, som kan sies å være i slektskap med naivistisk kunst."¹ Jeg ønsker å drøfte disse karakteristikkene av Teddy Røwdes kunst nærmere. Kunstene har i alle år hatt som oppgave å representere forskjellige holdninger og kunstneriske program. Et eksempel er kunstneren Fritz Thaulow som på 1900-tallet mente at kunsten ikke hadde noen misjon ut over seg selv og kunsten var for kunstens egen skyld, "l'art pour l'art", som var hans motto. En holdning som især i Frankrike hadde sine varme talsmenn og man stilte kun ett krav til kunstverket, nemlig *kvalitet*.²

¹ *Arbeiderbladet*, "Teddy Røwde". 19.02.1940. (Reidar Aulie)

² Knut Berg, "Naturalisme og nyromantikk 1870-1900". *Norges Malerkunst 1*. (Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1993) 425

Metode og teori

Basis for oppgaven er først og fremst observasjoner av gjenstandsmaterialet som består av originalmalerier, et par bilder fra Værings billedbase (ill. 19 og 29) og gjengivelser av bøker. I tillegg vil avisanmeldelser, artikler og utdrag av de ulike separatutstillingene komme som et viktig historisk kildemateriale. Jeg vil følge en formal og ikonografisk fortolkningstradisjon hvor visuelle analyser av kunstverkene vil være viktige kilder. Jeg vil undersøke intensjonen bak maleriene og konsentrere meg om hva de uttrykker.

Jeg vil bruke Baxandalls metode ved å vektlegge og prøve å danne meg en forståelse av bildene ut i fra den samtiden de ble til i og undersøke hvordan kunstverk kan sees på som et kulturelt objekt. Baxandalls tanker om "visual skills" – seer kompetanse viser hvordan kunstverk påvirker selve resepsjonen av et bilde. Det er viktig å huske på at ettertidens kulturelle forskjeller og forutsetninger, ikke alltid sammenfaller med samtidens resepsjon.

Oppgavens struktur

Oppgaven er bygget opp i seks kapitler med 1. kapitel med en innledende del hvor kunsthistorisk metode og tidskoloritt blir presentert tilslutt. I 2. kapitel presenteres Teddy Røwdes malerutdannelse og Revoldskolens påvirkning på hennes tidlige kunst. Her vil jeg analysere de to ungdomsbildene *Trappen* og *Enerhaugen* og se på Reidar Aulies avisomtale fra 1937, som en samtidig kommentar til hennes tidlige malerutvikling. I de tre påfølgende kapitlene (3, 4, 5) vil jeg følge den samme mal, ved å analysere et antall representative malerier fra separatutstillingene i 1940, 1947 og 1953. Etter hvert kapitel vil jeg skrive et utdrag fra samtidens avisomtalene og sammenligne disse opp mot bildenes resepsjon.

Hans- Jacob Bruns kommentarer til Teddy Røwdes kunstutstillinger i 1940 og 1947, og hans avsnitt om det innholdsmessige i hennes kunst sett opp mot det ekspressivt

abstraherende og en formanalytisk abstraherende stil som rådet i utviklingen av et modernistisk billedsyn, er noe jeg vil diskutere i 4. kapitel.³

Avslutningsvis vil jeg se på kunstnerens retrospektive utstillingen i 1992 og se på mottagelsen denne fikk i 6. kapitel. Tegningene var en viktig del av hennes kunst og jeg vil skrive noen ord om disse avslutningsvis, for å oppsummere ved å gi mine konkluderende og reflekterende betraktninger rundt Teddy Røwdes nervøse og fintfølede billedkunst og sette den inn i et kunsthistorisk perspektiv tilslutt. Kataloger fra de fire separatutstillingene er inkludert som vedlegg i slutten av masteroppgaven, i tillegg til litteraturlister, og billedlister.

Den norske og internasjonale kunstscene i etterkrigstiden

For å plassere Teddy Røwdes kunst i en riktig kunsthistorisk kontekst, er det viktig å skrive noen ord om mellomkrigstiden i norsk og internasjonal kunst, fra 1930-1950 tallet. Man må gå tilbake for å se hva kunstnerne hadde lært før henne og hvordan det påvirket hennes kunst. Axel Revold skal ha vært "et ubeskrevet blad" da han i oktober 1908 begynte på Académie Matisse i Paris.⁴ Matisse hadde lyktes i sine intensjoner som pedagog, ved å fremelske de enkelte elevers egenart. De sterke felles tendensene i Matisse-elevenes kunst var det som hadde gitt gruppens sin store betydning innen norsk kunstliv. Den mest generelle virkningen av Matisses undervisning var en overgang til bruk av sterke, rene farger, ofte påsatt i større felter og avgrenset av mørke konturlinjer. Matisse-elevene var seg sterkt bevisst maleriets dekorative flate karakter. De hadde lært å bygge opp bildene til fast organiserte helheter, hvor alle elementer var avhengige av hverandre. Formen og fargenes abstrakte spill hadde fått en egenverdi som tillot kunstneren å forenkle eller omforme naturinntrykket på en subjektiv måte.⁵ Kunsthistorikeren Marit Werenskiold skriver at det må ha vært tale om en *formal* eller *dekorativ ekspresjonisme*, slik Matisse selv hadde definert den i sitt manifest "Notes of a Painter" fra 1908.⁶ Både Axel Revold og Per Krohg underviste unge norske malerelever etter at de sluttet hos Matisse.

³ Hans – Jakob Brun, *Kunstnerforbundets første 100 år. Fra 1941 til 1950*. (Kunstnerforbundet: 2011) 122, 125, 136

⁴ Marit Werenskiold, *De Norske Matisse Elevene. Det nye maleri*. (Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1972) 58-6)

⁵ Werenskiold, *De Norske Matisse Elevene. Det nye maleri*, 75

⁶ Henri Matisse, "Notes of a Painter", 1908." (London: Published by Phaidon Press. London and New York, 1973) Utdrag fra *Art in theory 1900-2000...* (Edited by Charles Harrison & Paul Wood. Backwell publishers. 2007) 70

Ole Mæhle har gitt en beskrivelse av akademielevenes positive oppslutning til Axel Revolds undervisning. Han sier at Revold er mannen som kunne lære dem noe vesentlig, nemlig de elementene som et bilde blir bygget opp av.⁷ Det grunnleggende i Revolds undervisning var at maleriets eget medium, fargen, selv kunne være form- og romskapende, og den perspektiviske tegning var ikke nødvendig for å skape romfølelse. Fargen skulle klinge rent og bildet skulle bygges opp systematisk over treklanger med presise og modulerende mellomtoner. Primærtreklangen: gul - blå - rød ble nærmest regnet som ett kjennetegn på skolen, med mellomtoner som beveget seg i området grønt og brunt, heller enn fiolett og oransje.

Matisseutstillingen i Nasjonalgalleriet i 1924 brakte Revolds store læremester nærmere Norge, og bekreftet at han formidlet den franske koloristiske tradisjon fra Delacroix til Cezanne. Revold hentet inspirasjon både fra kubismens og fauvismens fornyelse samt fra vår rike folkekunst, som sin fargeskatt og ornamentikk med henvisning til Gerhard Munthe og Anders Aubert ble kalt *det norske fargesyn*. Resultatet av Revolds lærervirksomhet kunne man også se i Kunstnerforbundets utstilling "De 7 unge" fra 1926. I følge Ole Mæhle kom det mer orden og disiplin inn i norsk billedkunst takket være de gode lærere ved Kunstakademiet.⁸ Revold var et forbilde for de unge som kom etter. Med sine fresker i Bergens Børs, innledet han en ny æra i norsk kunst og i kunsthistorisk sammenheng, og han var en formidler av nye ideer og videreformidlet kunnskap fra Matisse-skolen før ham. Teddy Røwde var elev av Axel Revold og Per Krohg på 1930-tallet, og vil derfor ha hatt god kjennskap til samtidens kunstuttrykk og maleteknikker fra sine læremestere.

Den interesse Matisse-elevene viste for form og orden, var en del av en allmenn tendens i hele Vest-Europa i mellomkrigstiden. Blant de fem store i norsk kunst på denne tiden regnes Sørensen, Heiberg, Revold, Krohg og Rolfsen – rundt disse fantes det en rekke malere som i større eller mindre grad fulgte deres råd. Mange av elevene til Heiberg og Revold fra Kunstakademietiden fulgte i fotsporene til mestrene og var trofaste mot den nasjonale linje og kunstens "evige lover". Revolds fargetreklanger

⁷ Trygve Nergaard. "Mellomkrigstiden." *Norges Malerkunst 2*. (Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1993) 140-142

⁸ Ole Mæhle, *Streift og glimt*. (Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1960) 114

kan sees i *Bergprekenen* fra 1924, med treklang i rødt, blått og gult, satt opp mot underliggende variasjoner av grønt og brunt får disse klare nedslag i Reidar Aulies koloritt. Axel Revold viste Reidar Aulie og Bjarne Ness tidens koloritt, som han i sin tid hadde lært av Matisse. Disse treklangharmoniene blir definert med hjelp av enkle tre klangvirkninger av venetiansk rødt, sitron gult og kobolt blått, som hver for seg varieres innenfor den valgte treklang.⁹ Reidar Aulie og andre av Revold skolens malere skulle få en viktig innvirkning på norsk malerkunst fra 1920 til 1930-tallet.

Innen det internasjonale kunsthiv var omveltningene i begynnelsen av det 19. århundret med en økende krigsuro og økonomisk usikkerhet, var en medvirkende årsak som førte til at mange kunstnerne utforsket og eksperimenterte med forskjellige typer kunstneriske virkemidler med ekspresjonisme i farger- fauvistene, form-kubistene og tid og sted- konstruktivistene og surrealistene, som er noen eksempler. Tiden var også karakterisert av at det oppstod en tettere dialog mellom europeiske og amerikanske kunstnere. At flere kunstnere immigrerte til USA var en viktig katalysator på energien i kunstverden som fortsatte utover i det 20. århundrede.¹⁰ Revold –elevene utgjorde ikke en ensartet masse, men det er ikke vanskelig å få øye på egenarten til kunstneren Bjarne Ness's (1902-1927) hovedverk *Musikanten*, 1927, som både i form og fargeholdning er i samsvar med Revolds retningslinjer for undervisningen, selv om motivvalget delvis er særegent for Ness kunst. Musikantens svakt skrånende stilling skaper spenning mot den loddrette fabrikkpipen og markerer både avstand til og fellestrekk med menneskegruppen og bygningene i det bakenforliggende planet. Ness's gode venn Reidar Aulie var ifølge Ole Rikard Høisæther påvirket av malevennen, og han la opp sine bilder i perioden med bruk av de samme formale virkemidlene.¹¹

Mange kunstnere protesterte mot den nasjonale og moralske linjen til Matisse-elevene på 1930-tallet.¹² Den etterfølgende verdenskrig hadde vært med på å sette sitt preg på datidens kunsthiv og malerkunst. 1940-tallet var en urolig tid i norsk malerkunst og etter krigen kom modernismen hvor kunstnere prøvde ut mange nye

⁹ Ole Mæhle, *Bjarne Ness. Billedbyggeren Bjarne Ness*. (Oslo Gyldendal Forlag. 1947) 94-95

¹⁰ Fred S. Kleiner & Christin J. Mamiya, *Gardner's Art through the ages*. (12.edition:Thomson Wadsworth. 2005) 961-1031

¹¹ Ole Rikard Høisæther, *Reidar Aulie. Kunst og kamp*. (Oslo: Gyldendal. 1998) 26

¹² Gunnar Danbolt, "Kap. 23. Opprøret mot einsrettinga" *Norsk kunsthistorie*. (2. Utgåve,1997: Det Norske Samlaget) 281-292)

og ulike maleteknikker, med en mer abstraherende kunstnerisk retning som kubisme, surrealisme og ekspresjonisme. Andre kunstnere, blant disse befant Teddy Røwde seg, arbeidet videre mot en mer naturalistisk og figurativ abstraherende retning. Hennes maleri var tidlig påvirket av Revolds skolens treklangskoloritt og dets oppbygging av maleriets dekorative flatekarakter, noe *Trappen* er et eksempel på.

Teddy Røwdes interesse for amerikanske folkekunstnere slik som Steve Harley (1863-1947) og Morris Hirshfield (1872-1946) kan ha påvirket hennes tidlige malerstil, med tanke på de småmønstrede og ornamentale landskapsmalerier hun malte etter sin første USA-reise.¹³ Hun hadde sett og opplevd mye kunst gjennom sine reiser både i Europa og i USA og mange inntrykk påvirket henne videre til å utvikle sin egen malerstil på 1940-tallet.

¹³ Jean Liepman, Tom Armstrong; editors: *American Folk Painters of Three Centuries*. (New York, N.Y: Whitney Museum of American Art, 1980.) 189-200

2. KAPITEL : Ungdomstid

Gerda Ragna Røwde, med kallenavn TEDDY, ble født 16. april 1911 og vokste opp i Kristiania som yngste datter av gründer og generalkonsul Peter Mathias Røwde (1876 –1955) og Ragna Marie Bingen (1881 – 1972). Teddy Røwde hadde tre eldre søstre: Bergliot (1903) Gyda (1906) og Annie (1905). Familien bodde i Madserud allé nær Frognerparken i Kristiania.

P. M. Røwde var født på Rovde i sogn, nær Sande i Sunnmøre, men kom tidlig til Kristiania som reisende i klesbransjen. Han var startet sitt eget firma for oppsparte midler 24.000,- kroner i 1900, og etter noen år anla han Askim Gummivarefabrikk A/S med kalosjer, gummistøvler og bildekk som viktigste produkter. Moren, Ragna Marie Bingen var eldste barn i en familie fra Kristiania hvor både moren: Amalie Westerbom (1851-1914) og faren Casper Larsen Bingen (1851-1930) var gullsmeder. De drev eget verksted og forretning i Storgaten 2. Bestefaren Casper Larsen Bingen hadde kunstneriske anlegg og var i en tid elev hos kunstmaleren Hans Heyerdahl. Casper L. Bingen var også en ivrig kunstsamler og P. M. Røwde bygde på 1920- tallet et stort herskaps hus for seg og sine fire barn på Voksenkollen på Oslos nordvestkant:

”Voksenhus” som han fylte med ”en stor og riklig samling av moderne norsk kunst, og i denne samlingen er selv de yngste blant våre betydelige malertalentet representert.” ¹⁴

Blant disse arbeidene var malerier av Ludvig Karstens *Misse i sengen* fra 1914 og *Stormfylla* fra 1917, Christian Krohgs portrett av forfatteren *Sven Elvestad* fra 1924, Per Krohgs *Torskehoder* fra 1929 og *Frognerbekken* fra 1940-tallet var også i samlingen, som i dag er spredt i familiens eie. Under disse forholdene vokste Teddy Røwde opp, og hun bestemte seg tidlig for at det var kunstner hun ville bli. Som beskrevet i boken om P. M Røwde av Thorvald Aadahl.

”En særlig tilfredsstillelse det må ha vært for ham å se de kunstneriske anlegg i slekten konsentrert hos den yngste datter, da hun slo igjennom som malerinne.” ¹⁵

¹⁴ Thorvald Aadahl, *P.M. Røwde. En mann og hans verk.* (Stavanger: Dreyer Forlag. 1951) 167

¹⁵ *Ibid*, Side 168

Kunstutdannelse

Teddy Røwde var elev på malerklassen ved SHKS i 1928. Siden begynte hun på Statens Kunstakademi under Axel Revold fra 1929- 1931, avbrutt av et studieopphold ved Académie Julian i Paris i 1929. Hun fikk privatundervisning av Per Krogh i Oslo. I et intervju fra 1953 snakket Teddy Røwde om sin tidlige malerutdannelse, som hun beskrev på følgende måte:

"Jeg gikk på Statens Håndverks og kunst Industriskole en tre måneders tid. Jeg var sytten år da. Etter på var jeg en tre måneder hos professor Revold. Men de seks ukene jeg tok privattimer hos Per Krogh, gav meg mest. Han var en streng læremester. Senere har jeg arbeidet på egen hånd." ¹⁶

Liv og reisevirksomhet

Som yngste datter reiste Teddy Røwde flere ganger til Ungarn med sine foreldre, hvor P. M. Røwde var generalkonsul fra 1926 til 1947. I Paris traff hun "Dott" en ung afroamerikansk kvinne fra Ohio, som hun holdt kontakt med resten av sitt liv. Hun reiste flere ganger til USA, og en tur i 1936, fikk en avgjørende betydning for hennes kunstneriske utvikling, trolig på grunn av de særegne malermotivene hun oppdaget der. I 1932 giftet Teddy Røwde seg med Halvor Chr. Heyerdahl (1908) og 17. mai 1938 fødte hun sønnen Marius Sandro Heyerdahl, som også ble kunstner.

Teddy Røwde debuterte i 1932 på Høstutstillingen med maleriene *Bryggen* og *Spebarn*, 21 år gammel. ¹⁷ I årene fra 1932 til separatutstillingen i Kunstnerforbundet i Oslo. I 1940 arbeidet malerinnen hardt med sin kunst i sitt atelier på Frøen i Oslo. ¹⁸ Kunstneren var med på noen få kollektivutstillinger i årene 1932-36 og deltok på verdensutstillingen i Paris i 1937, noe som vakte interesse. Reidar Aulie forteller i en artikkel om Teddy Røwde fra 1937:

"Teddy Røwde er en av våre aller yngste malerinner. (...) Det er verdifullt at en kunstner tar utgangspunkt i sin virkelighetssans og sin iakttakelsesevne og så arbeider av full kraft for å se så uavhengig og sannferdig som mulig." (...) På denne måten når hun stadig større frihet og

¹⁶ *Alt for Damene*, Artikkel av Tordis Lindemann, "Motiver fra løkker og skraphauger..."(Oslo: 1954) 3

¹⁷ Steinar Gjessing, *Kunstnernes Hus 1930-1980*. (Oslo: Kunstnerforbundet, 1980) 188

¹⁸ Huset i Slemdalsveien var utarbeidet av arkitekt Arne Korsmo i årene 1935-1936 og Korsmo tegnet i tillegg familien Heyerdals sommerbolig i Risør i 1940.

sterkere uttrykk. Hennes siste arbeider er intense både i stemningsinnhold og uttrykk. Koloritten er rik og emaljekar og i formen når hun frem til en merkelig ornamental karakter. ”¹⁹

Teddy Røwde var seks år yngre enn Reidar Aulie (1904 -1977) og deres felles kunstneriske bakgrunn og interesse påvirket hennes form og fargevalg de første årene, som de første ungdomsbildene viser.²⁰ De hadde begge vært elever av Axel Revold ved Kunstakademiet: Aulie tidligere i 1925 og Røwde fra 1929-31. Hun var i tyveårene, da hun malte de to maleriene fra Oslos østkant; bymotiver som var meget populære blant malerne i samtiden. Teddy Røwdes malerier *Trappen* og *Enerhaugen* fra 1930-tallet er malt i en dekorativ og fortellende malerstil. Jeg vil analysere disse to ungdomsbildene av Teddy Røwde, og se hvem hun kunne fått impulser fra i denne tidlige periode.

***Trappen, 1930- tallet* (ill. 1)**

Trappen er et stort maleri i sterke og dekorative farger. Bildet viser mennesker som beveger seg utendørs mellom høyhus og industribygninger. Hus og skorsteiner skimtes øverst oppe i horisonten. Man ser trapper og mennesker som går opp og ned, i sine daglige gjøremål i byen. Trappen befinner seg i bildets midtakse, hvilket gir den en viktig funksjon rent formalt. Kvinner og menn er iført ulike antrekk i ulike farger, og de beveger seg på forskjellige retninger og steder i trappen. I alt kan man se femten menneskeskikkelser bevege seg i det utvendige byrommet. Figurene har ulikt kroppsspråk og blikkretninger. En mann nederst i bildets forgrunn står med ryggen mot betrakteren og blikket vendt vekk fra oss. Mannen er avskåret fra hoften, i maleriets nederste billedkant. I høyre halvdel ser man en kvinneskikkelse med hatt, grønn jakke og rødt skjørt. Kvinnen ser mot mannen med en imøtekommende gest. På venstre side ser man en kvinne i profil iført en rød kjole, bevege seg oppover trappen, mens en mann med hatt, grønn jakke og mørk bukse beveger seg mot høyre, videre oppover i trappen. En mørkeblå kvinneskikkelse og en mann som står med ryggen vendt mot oss, har nådd opp til trappens øverste parti og er delvis i ferd med å forsvinne fra horisonten. Mange av menneskene i bildet er fremoverbøyd og arbeider for å komme seg opp over trappene. På høyre side ser man tre mennesker beveger

¹⁹ *Sosialdemokraten*, Lørdagskvelden, Ung Norsk Kunst VII, "Teddy Røwde", Oslo: 1937, (Reidar Aulie) 15

²⁰ *Teddy Røwde*. Portrett malt av Reidar Aulie på 1930-tallet. P.E.

seg oppover. Denne trappen har et rekkverk til å holde seg fast i. Det skiller denne fra den første trappen, som er plassert på et annet plan, enn den første. Man er nå kommet opp til trappenes siste avsats. En mann i blått går nedover trappens venstre siden. Denne øverste trappen er plassert høyere opp i bildet og fargen er mørkere. Helt på toppen av maleriets høyreside, kan man se fire menn iført hatter og øverst i midten ser man en hvit kvinnefigur. Et rødt høyhus til venstre har rammet inn den øverste trappesatsen og et blått høyhus er rammes inn på motsatte vertikale side. Øverst i horisontlinjens venstre kant, ser man to store skorsteiner, som spyr ut svart industrirøyk langs den øverste billedkanten. På bildets høyreside kan man se en blå himmel, som en smal blå stripe i en fjern horisont.

Mannen i bildets forgrunn er på grunn av at han er avskåret fra underkroppen, gitt en passiv tilskuerrolle. Betrakterens blikk blir ført innover og oppover i motivet.

Mannens overkropp er i likhet med de andre figurene utført med sorte eller brune konturer, og gir en tredimensjonal form mot den ellers fargede billedflate. Bildet kan sees i et sentralperspektiv, som fører fra midten og innover i motivet. Menneskenes ulike størrelser og avstander til motivet er med på å skape et dybdeperspektiv og en romvirkning i maleriet. Den første halvparten av *Trappen* er malt i en dyp okergul farge, mens trappene høyere opp er i en mørkere farge og valør. Maleriet har en symmetrisk ordning av de fargede partiene. Komplementær fargen rød er plassert nær grønn og gult nær blått, som man kan følge i menneskenes klesdrakter og hodetøy. De fleste figurene er iført hodeplagg, som naturlig er, når mennesker beveger seg utendørs. Komposisjonen er gjennomtenkt og utarbeidet med rette horisontale og vertikale linjer i forhold til billedplanet.

Teddy Røwdes penselstrøk er utført i sterke grove farger, iblandet mørkere valører, som gir en grov billedflate og skyggevirkning i flatene. Figurenes kroppsspråk og blikkretning er kantet og skjev og ikke naturlig eller naturalistisk. Menneskene er stiliserte uten personlighet, slik at menneskene kan forestille hvem som helst. Maleriet er ikke abstrakt, men har som funksjon å være dekorativt i form og farge. Bildet er livlig på grunn av alle sine glade farger og bevegende mennesker. Øverst på toppen av trappen og til venstre i bildet ser man en hvit kvinnefigur, som kanskje kan

tolkes som en hvit marmorstatue, men hennes funksjon er vanskelig å tolke. Det vil være opp til hver enkelt fantasi å utforske bildet, for å danne seg sin egen mening. Menneskenes liv og sosiale kår spilte en viktig rolle på 1930-tallet, men *Trappen* hadde kanskje ingen annen funksjon enn å vise byens farger, former og linjer i en streng symmetrisk komposisjon. Mannen i forgrunnen, åpner opp byrommet og formidler byens hektiske hverdag, ved at han inviterer betrakteren inn i bildets rom. Et lignende malerteknisk grep benyttet Axel Revold seg av maleriet *Atelier, Paris, 1919* (ill. 2) et motiv som viser at Teddy Røwde var påvirket av sin læremester i måten formene og romfølelsen skapes i samspill mellom ulike former og forskyvning av plan i forhold til hverandre. Begge bildenes fortellende figur ser innover i billedrommet mot betrakteren, som om han inviterer oss inn til å se på motivet. I *Trappen* er faste horisontale og vertikale elementer bygd opp av en fast ramme, på samme måte som Revolds maleri.

Trappen ble malt på 1930-tallet, kort tid etter at Teddy Røwde hadde gått på kunstakademiet hos Axel Revold, og man kan se at hun har ved å tatt i bruk sterke, primærfarger, malt på store farge felter og delvis avgrenset av mørkere konturlinjer som gir bildet energi. Maleriet ble til på en tid da kunstneren var meget ung og eksperimenterte med ulike malerstiler og teknikker. Hun mestret ikke oljemalingen fullt ut, for på bildets venstre side ser man at malingens bindemiddel har rent nedover billedflaten. *Trappen* gir et inntrykk av bylivets mennesker, trapper, høyhus, med figurer i bevegelse, og samtidig er det noe underlig over bildet. Menneskene har stoppet opp i mange ulike positurer, for i et øyeblikks tidsavbrudd å ha stoppet opp i sine gjøremål. De er som fastlåst, har stivnet og er gjort til dekorasjon, på lik linje med billedhuggerens statuer. Tilskuerens øyne er derimot i bevegelse og i aktivitet på grunn av fargene og formene som er festet til lerretet.

Enerhaugen, 1932 (ill. 3)

Teddy Røwdes andre maleri er fra det samme geografiske området i nærheten av Akerselva i Oslo. Maleriet fikk navnet *Enerhaugen*, og da det ble utstilt i Kunstnerforbundets utstilling i 1940, det fikk katalog nr. 20.²¹ Begge maleriene har i alle år vært utstilt på Røwde & cos kontor, en privat industriarbeidsplass som selger traktordekk på Oslos østkant. *Enerhaugen* er i likhet med *Trappen* et stort maleri i kraftige og dekorative farger. Maleriet er i breddeformat, som skiller det fra *Trappens* vertikale format.

Man legger merke til åtte barn, som står plassert nederst på ulike steder i bildets forgrunn, i ulike aldre og kjønn. Figurene er iført tidsriktige barneklær, som kjeledresser, knebukser og skjørt, klær som var vanlige på 1930-tallet. På høyre side ser man en mann i gul maleroverall, som arbeider på et blått stakittgjerde. Mellom barna ser man en kjerre på to hjul, en grønn brakke på fire hjul med tak og et gult lekestativ som er plassert midt i billedmotivet. Barna synes å leke med hverandre og noen sitter, mens andre står eller ser på hverandre. En liten gutt midt i bildet ser rett på betrakteren. Flere av barna er plassert med ryggen eller profilen sin mot oss, mens andre ser frontalt mot oss. Byen består av mange høyhus, med skorsteiner og stakittgjerder. Bildet viser en hektisk byggeaktivitet og skildrer den store byen i bakgrunnen, gaten i mellomgrunnen med gamle bindingsverkshus til venstre og nye høyhus med fabrikker i den fjerne bakgrunnen. Kirkespir til høyre, en brakke og bolighus i midten av motivet viser det moderne bylivet på 1930-tallet og viser et mangfold og en positiv fremtidstro. Byen med sine store fargerike bygninger, står i kontrast til de små barnas aktive og myldrende lek i forgrunnen. Det røde bindingsverkshus, det lille blå bolighus i midten, den grønne brakke på hjul og gule høyhus, sorte vinduer og tak, viser bildet av den gamle og den nye byen, som er under utvikling. Bakgrunnsfargene er malt i blått, grønt, gult og iblandet hvitt i gaten, som viser to tredjedeler av billedflaten. *Enerhaugen* skiller seg fra *Trappen* på grunn av at malerpaletten er lysere og iblandet mer hvitmaling i koloritten.

Enerhaugen er delt opp i forskjellige billedplan og barna i forgrunnen, kan gi et

²¹ Det originale katalognummer fra de fire separatutstillingene er inkludert som vedlegg bak i denne masteroppgaven, som en nyttig informasjon fra samtiden til ettertiden, for alle som interesserer seg for Teddy Røwdes kunst.

uryddig inntrykk, fordi fargene varierer i blått, grønt og brunt, iblandet hvitt. De ulike lyse fargene gir et inntrykk av at barna er små og nærmere betrakteren, mens husene er store og mer fjernt fra betrakteren. Det midterste plan viser hus og gjerder på en horisontal akse, brutt av en åpning i husrekken, som forsterker maleriets breddeformat. Øverst i bakgrunn ser man høyhus, skorsteiner og skyer i lyse grå og blålige fargevalør, som kulisser i horisonten. Maleriet er balansert og symmetrisk ordnet i de fargede partier og i ulike horisontale plan, og man kan som betrakter enkelt lese motivet, til tross for maleriets urolige karakter. Figurene i Teddy Røwdes maleri har en naiv malerstil, som kan minne om barnetegninger og malerstilen bidrar til å gi maleriet sin sjarm og egenartede karakter. Man opplever en naiv stemning i bildet, som har en mer lys fargeholdning enn *Trappen*, og barna minner om fremtidens tilstedeværelse. Barna i maleriet fra *Enerhaugen* kan minne om Reidar Aulies og andre av Revold skolens kunstnere i malermåte i fargeholdning og realistiske detaljer.

Den naivistisk fortellende malerstil ble brukt av flere andre malere i samtiden slik som Per Krohg, *Grand Café*, 1928-32 og Gudmund Stenersen *Søndag på Majorstuen*, 1921, bruker Teddy Røwde en fortellende malerstil for å skildre byen og gaten hvor livet utspiller seg. *Enerhaugen* som var Teddy Røwdes ungdomsarbeid fra 1932 er ikke så strengt symmetrisk komponert som *Trappen*, men har ellers mange av de samme formale virkemidlene og de naivistiske fortellende trekk, som malerinnen trolig har plukket opp fra Axel Revolds undervisning og Reidar Aulies formspråk. At fargene i seg selv har både form- og romskapende kvaliteter, er noe Teddy Røwdes to ungdomsarbeider demonstrerer i sine originale utførelser.

Malermotiv fra østkanten

Noen av Teddy Røwdes første malerier er beskrevet av vennen og kunstkritikeren Reidar Aulie i en artikkel om Teddy Røwde i "Ung Norsk Kunst VII" i 1937 og *Konstrevy* no. 4 i 1940:

"Fra toppen av en svær leirkaserne malte hun engang et bilde utover et østkantstrøk i Oslo. Det blev et ganske merkelig bilde. Hun slet mektig med det kompliserte

perspektivet. Alle de hundre husene med murer, taksten, skorsteiner og tusen vinduer gikk hun løs på naivt, begeistret og energisk. Dette er flere år siden. Men det var da hun begynte å forme sin egen karakter som kunstner. Hun var ærlig og redelig naivist.”²²

Reidar Aulie hadde selv malt *Kveld i Grønlandsleiret*, 1933, med hus og tak over gaten som viser et panorama i fugleperspektiv. Han skildrer gatemiljøet og folkelivet om kvelden, med det elektriske lys fra vinduene samt musikkorpset i forgrunnen og viser hvordan menneskene lever sine liv i byen. Hvor man som tilskuer blir vitne til en positiv og idyllisk skildring av bymiljøet på sitt aller beste. Teddy Røwdes bilder fra den samme perioden har likhetstrekk med Aulies bilder i koloritt og oppbygging. Aulie var trolig den malevenn, som hadde størst påvirket på hennes kunstneriske utvikling også på grunn av hans kjennskap til hennes kunst som kunstanmelder, samt deres felles interesse for tegnekunst og utvikling av en naivistisk malerstil.

Reidar Aulies maleri *Fra Enerhaugen*, 1938 (ill. 4) viser et bymotiv på Oslos østkanten, med hus og skorsteiner, som er påfallende likt Teddy Røwdes bilde fra *Grønlandsleiret* (foto 2) og maleriet er dessverre gått tapt, men er avbildet i *Arbeiderbladet* den 5. januar 1940. Teddy Røwde tok i likhet med Reidar Aulie i bruk sterke røde- gule - og blå primærfarger, med grønne og oransje komplementær farger i paletten, som sammen med hvite linjer og flater ga en fornemmelse av aktivitet og energi, selv om Aulies palett er noe mørkere enn hennes. Hun beskrev Oslos østkant som et idyllisk sted ... ”som en by med praktfulle løkker, også de eldste gatene med både den gamle og den nye bebyggelsen.”²³ Motivene *Trappen* og *Enerhaugen* er bilder som på grunn av sin størrelse, og maleteknikk er ulike andre bilder Teddy Røwde senere malte.

Motivene fra Grønlandsleiret i nærheten av fabrikkstrøkene langs Akerselva var populære malerobjekt for kunstnere på 1920-30 tallet. Reidar Aulies, *Østkant*, 1930 var et typisk tendensmotiv, som Holger Koefoed skriver om i sin bok *Malernes Oslo 1980- 1980* : “for mange av kunstnerne var det spenningen, kontrasten eller tilhørigheten til omgivelsene rundt, som skjerpet deres blikk for byen. Særlig er de

²² *Konstrevy*: Artikkel nr. 4. 1940. “Teddy Røwde”, side 148-149. (Reidar Aulie)

²³ Brev “Fra Teddy Røwde til Fru Erna Holmboe Bang.” Nasjonalbiblioteket. Håndskriftssamlingen. NBO Kopiert av: (u.s. 403705:3)

mange bildene fra utkantstrøkene og de nye drabantbyene i 1930-årenes tendenspregete Oslo maleri vitnet om det.”²⁴ Andre kunstnere som skildret byens østkant var Hjalmar Haalkes som med sitt maleri *Fra Kampen, 1933*, malte stemninger og farger, samt en romfølelse som man finner på høydene over Oslo. Byens nære tilknytning til nærområdene rundt er særegent for Oslo, og få hovedsteder i verden har tilgang til et så frodig friluftslivet noe som har inspirerte mange kunstnere bakover i kunsthistorien. Et av maleren Per Krohgs fineste motiver er fra *Frognerjordet, 1940* (ill. 6) nær Oslos vestkant og er et bilde jeg vil se nærmere på i forbindelse med Teddy Røwdes *Paviljongen, 1939*, i 3. kapitel.

Selvstendig kunstner

Teddy Røwde var ingen autodidakt maler og hun skaffet seg tidlig malerkunnskap fra tegne og malerklassen ved SHKS i 1928 og fra Statens kunstakademi i perioden 1929-1931. Men hun var meget ung og rastløs av natur og undervisningen ble i perioder avbrutt på grunn av lengre studieopphold og reiser. Det er usikkert hvor lenge den unge kunstneren fulgte Axel Revolds undervisning, og da jeg undersøkte i riksarkivets arkiver viste det seg at hennes navn er strøket fra Akademiets protokoller.²⁵ Teddy Røwde ville nødig vedkjenne seg de første maleriene fra sine tidlige ungdomsår, men de var allikevel med på hennes første separatutstilling i 1940.²⁶ Maleriene fra 1930-tallet vil danne et viktig grunnlag for å forstå hennes videre kunstneriske malerstil og utvikling. Den yngre malergenerasjonen som kom til under krigen hadde en uttrykksform som utviklet seg fra det figurative og naturalistiske maleri til det non-figurative og abstrakte. Det er vanskelig å sette et klart skille mellom disse gruppene og det eksakte tidspunktet for forandringene, for det fantes en rekke uttrykksformer og stilarter innenfor de ulike kunstneriske grupperingene og mange hadde ikke funnet sin endelige form.

På 1940 tallet synes Teddy Røwde å ha inntatt en isolert og egenartet stilling i norsk kunstliv med sine naivistiske og dekorative malerier med lyriske og eksotiske motiver

²⁴ Holger Koefoed, *Malernes Oslo, 1880- til 1980- årene*. (Oslo: Aschehoug. 1988) 30

²⁵ Riksarkivet høsten 2011.

²⁶ *Morgenbladets kronikk*. "Tanker omkring en utstilling. Teddy Røwde i Galleri Per." 14. okt.1953. (Ferdinand Finne)

fra USA's plantasje og utkantomiljøer. Hun skildret i sine senere malemotiver med naivistens blikk for detaljer. I følge Trygve Nergaard var det særlig de naivistiske fortellende trekk, som er dominerende hos Aulie og Revold-skolens kunstnere, som han finner dominerende også hos Teddy Røwde.²⁷

Teddy Røwde debuterte som kunstner i 1932. Hun må ha arbeidet meget hardt for å finne sin egen malerstil for, fra 1932 og utover på 1930-tallet deltok kunstneren på mange ulike kollektivutstillinger i Norge og Norden før det endelige gjennombruddet kom med debututstillingen vinteren 1940.

²⁷ Trygve Nergaard. "Mellomkrigstiden." *Norges Malerkunst 2*. (Oslo: Gyldendal Norsk Forlag. 1993) 166

3. KAPITEL : Debututstilling i Kunstnerforbundet, 1940

Teddy Røwde hadde deltatt på flere fellesutstillinger på 1930-tallet, og hun ble omtalt som "ung og lovende" av samtidens kulturjournalister i Oslo.²⁸ Det var derfor med en viss forventning og interesse at Teddy Røwdes 29 nye malerier og 12 tegninger ble presentert på hennes første separatutstilling den 16. februar 1940 i Kunstnerforbundets lokaler i Oslo. Utstillingen hadde ingen trykket katalog, kun en håndskrevet tekst som viste katalogtittel og nummer, samt priser på kunstverkene. Kunstnervennen Reidar Aulie Reidar hjalp kunstneren med å henge opp bildene på utstillingen.²⁹ Han hadde også skrevet flere artikler som omhandlet Teddy Røwdes malerkunst på 1930 og 40-tallet, og han skriver første gang om kunstneren i *Lørdagskvelden* fra 1937, under rubrikken: Ung Norsk Kunst VII.³⁰ Malerinnen var representert på høstutstillingene de siste fem årene av 1930-tallet og var i tillegg representert på Pariserutstillingen i 1937. Han skriver videre at hun tok som kunstner utgangspunkt i sin virkelighetssans og hennes iakttakelsesevne blir særlig omtalt som spesiell. Han skriver videre om Teddy Røwdes malerkunst i 1940:

"Koloritten er rik, emaljekar og i koloritten når hun frem til en merkelig ornamental virkning." (...) "det er ikke lenger naiv realisme hun maler, for nå lever hun i sit eget sinds tidløse verden."³¹

Den unge kunstneren oppnådde glimrende omtaler fra Oslos kunstkritikere på utstillingen i 1940. Henrik Sørensen og Sejersted Bødtker var blant de første som kjøpte malerier, deretter kom Nasjonalgalleriet, og det hele endte med utsolgt hus. Avisanmelderne fastslo at her stod man overfor en ny, moderne og meget original kunstner. De mange landskapene fra de amerikanske maismarker og det eksotiske livet fra det afroamerikanske livet ble sett på som eiendommelige utført i en møysommelig teknikk. Portrettene ble trukket frem som særegne og annerledes på grunn av sitt tema og malerstil. Landskapsmaleriet *Paviljongen*, figurmaleriet av *Inga*, motivet fra løkken kalt *Mannen og fuglen* og *Negershack I* fra USA, er alle malt i

²⁸ *Arbeiderbladet*: Reidar Aulie, *Dagbladet*: Finn Nielssen, *Tidens Tegn*: Pola Gauguin og *Aftenposten*: Sigurd Willoch.

²⁹ I følge *Arbeiderbladets* forhånds omtale av utstillingen den 15. 02. 1940.

³⁰ *Sosialdemokraten*. Ung Norsk Kunst VII. Lørdagskvelden. "Teddy Røwde", 1937. (Reidar Aulie)

³¹ *Konstrevy*: Artikkel nr. 4. 1940. "Teddy Røwde", side 148-149 (Reidar Aulie)

perioden fra 1936 til 39 og de er blant maleriene på utstillingen i 1940 som jeg vil foreta en visuell analyse av, for å undersøke kunstnerens maleteknikk og særpreg i denne perioden.

***Paviljongen*, 1939 (ill. 5)**

Maleriet med tittel *Paviljongen* er blant Teddy Røwdes største og mest ambisiøse oljemalerier, og at Nasjonalgalleriets kjøpte bildet kort tid etter at utstillingen var åpnet, var oppsiktsvekkende for en debutkunstner. Det var et stort gjennombrudd for kunstneren og bildet er blitt stående som hennes hovedverk i ettertid. Det er derfor naturlig å begynne med en billedanalyse av maleriet, for å bli bedre kjent med hennes kunst.

Maleriet viser et utendørslandskap med en blomstereng, som beskriver ulike vekster, tett i tett med planter, ugress og blomster av alle slag. Motivet heter *Paviljongen* som tittelen beskriver det en glasspaviljong på venstre side av bildet.

Glasspaviljongen har fire kantete sider med et tak over, som møter horisontens grønne trær, og himmelens lyseblå skyformasjoner avslutter maleriets øvre ramme, som man kan forestille seg at luften beveger seg over horisonten en sommerdag. Lerretets mange detaljer får betrakteren til å gå nærmere inn på bildet, for bildet er bygd opp av hundrevis av prikker og ørsmå penselstrøk, gjør at man ikke legger merke til de fire små menneskefigurene som ser ut til å være en integrert del av naturen, hvor både vekstene og skikkelsene er smeltet sammen på billedflaten. På venstre side i maleriets forgrunn kan man se overkroppen til en person vendt mot venstre i landskapet, og han ser ut til å høste av plantene eller å fjerne ugress. Lenger opp på maleriets høyrekant ser man en person i blått, som lener seg inn mot landskapet, og høyere opp på maleriets høyre side ser man en person som ser inn mot landskapet og fjerner seg vekk fra tilskueren, denne mannen ser også ut til å iakttar naturen med vekstene rundt. Parallelt og på paviljongens venstre side står enda en mannsperson med korslagte armer og iakttar landskapet. Denne figuren var det spesielt vanskelig å legge merke til på grunn av alle detaljene, fargene og formene i landskapets dekorative overflatebehandling som ser ut til å blande seg med motivet.

Landskapet med alle vekstene, blomstene og detaljene får dominere over figurenes tilstedeværelse. Komplementærfargene gjør at figuren i grønt oppleves å forsvinne blant de røde blomstene i landskapet, og selv om de ville plantene og blomstene er detaljerte, er de ikke som i et *herbarium*, hvor man kan se vekster beskrevet i hver minste detalj.

Paviljongen er bygd opp av mange ulike farger og dybdeskapende elementer, ved hjelp av mørke og lyse farger, som til sammen utgjør en helhetlig balanse. Landskapet synes å være delt opp i forskjellige billedplan ved hjelp av ulike farger, former og konturfarger og valører. Teddy Røwde bruker fargenes balanserende egenskaper når hun bygger opp maleriet, lag på lag ved hjelp av grønne nyanser, gulgrønne og blågrønne farger andre steder og fargene skaper et billedplan. Til venstre i bildets øvre plan ser man glasspaviljongen, som med kalde blå og hvite farger synes flat og endimensjonal. Øverst i bildets horisontal akse ser man buktende grønne trær, med skyformasjoner i lysegrå og blålige fargevalører, som kulisser i horisonten. Maleriets kvadratiske format (80 x 80) blir forsterket på grunn av motivets balanse og symmetri, og de fargede partiene synes møysommelig plassert slik at vi som tilskuere enkelt kan se motivet ved å følge fargene og formene i maleriet. Når man "kniper sammen øynene" ser man de ulike fargefeltene og billedflatene som komme tydelig frem. *Paviljongen* er malt i en maleteknikk ved hjelp av tynne konturer, prikker og former, samt lyse og mørke valører, forsterkes av lysere nyanser og linjer rundt formen. En maleteknikk som var den samme som Per Krohg brukte i sin opparbeiding av maleriet.

Nyere strammere komposisjonslinjer, en ny behandling av fargen og ny tyngde i bildets stofflighet kan spores i Per Krohgs maleri *Frognerjordet*, 1940.³² Hans maleri fra en sommereng på Oslos vestkant ved Frogner like ved hvor han bodde, minner i sjanger og motiv om Teddy Røwdes *Paviljongen* fra samme tidsperiode. Per Krohgs maleri viser også ulike vekster i forgrunnen og en gjengrodd sti av grønt gress, som bukter seg bortenfor bakkekammen. Hennes verden befinner seg "andre steder, hvor vekstene er annerledes og de stammer kanskje fra hennes eget sinn" som

³² Trygve Nergaard. *Bilder av Per Krohg*. (Oslo: Aschehoug, 2000) 284

Reidar Aulie poetisk beskrev bildet i sin artikkel fra 1940.³³ Man opplever i Teddy Røwdes bilde av *Paviljongen* en frodighet og glede over dyrket mark og en detaljrikdom i likhet med Per Kroghs *Frognerjordet* (ill. 6). Begge maleriene er store og er vakkert utført, malt med tusenvis av små detaljer i ulike fargespill og former. Per Kroghs maleri følger i en mer realistisk og naturalistisk malertradisjon enn Teddy Røwdes maleri, som både i fantasi og naivisme er mer poetisk drømmende og derfor kan synes i en verden for seg selv. Når man ser på maleriene er det lett å forestille seg hvordan landskapet lukter og lydene høres ut på en sommerdag og man kan glede seg over naturen og friheten man føler i livet.

Paviljongen appellerer til tilskuerens fantasiverden i det man blir trukket mot de hundrede små detaljer som bildet er bygget opp av. Tett i tett minner alle linjene rundt formene og detaljene i vekstene om det fineste broderi. Måten hun har bygget opp penselstrøkene på lerretet, gir klare assosiasjoner til måten en fin nål arbeider seg gjennom en tråd i et stoff, som i et sakte og møysommelig broderiarbeid, med lag på lag av maling og farger som bygger seg opp på lerretet. Teddy Røwdes maleri ble av kritikere beskrevet som å ha noe "kvinnelig nennsomt og rikt over teknikken, (...) "som lignet mosaikk, oldemors broderi og akvarellmaleri og Vincent van Goghs superrealisme" var assosiasjoner som ble knyttet til kunsten i 1940.³⁴

På 1930-tallet var norske kunstnere som Reidar Aulie og Per Krogh opptatt av en sosial tendens i malerkunsten som hevdet at skjønnhet ikke var det vesentlige, men derimot sannheten. Da den andre verdenskrigens uro nærmet seg ble også kunstnere opptatt av de nære ting og fikk et behov for å se og utforske de små detaljer rundt seg. Bildene *Paviljongen* og *Frognerjordet* viser en utviklingen hvor valg av malemotiv og tema plutselig forandret seg i kunsten.

Teddy Røwde foretrakk senere i karrieren meget mindre formater, og gjerne miniatyrer, hun må derfor ha brukt lang tid på dette store oljemaleriet. Maleriet er signert nederst i venstre hjørne med: T. ROWDE. En sort og en ferskenfarget linje

³³ *Konstrevy*: Artikkel nr. 4. 1940. "Teddy Røwde", side 148-149, (Reidar Aulie)

³⁴ Vårt Land, "Teddy Røwde i Kunstnerforbunde." 05.09. 1940. (Ståle Kyllingstad)

utgjør signaturen, malt med en ørfin strek. ROVDE var stedet i nærheten av Sunnmøre, hvor kunstnerens far var født og tilbrakte sine unge år. Som generalkonsul for Ungarn fra 1900-1947, besøkte han ofte landet med sin familie, og Teddy Røwde forteller hvordan hun iakttok, skisserte og tegnet mange landskap fra Pusztaen, som er et øde, vilt og gressbektekket landskap i Ungarns nasjonalpark.³⁵ Både tegningen *Ungarsk bondegård* og maleriene av *Pusztaen 1* og *2* er motiver fra reiser foretatt på 1930-tallet, og kanskje drømte Teddy Røwde seg tilbake og bort til markene i Central Europa, under sitt tålmodige arbeide med *Paviljongen* i 1939.

***Inga*, 1939 (ill. 7)**

Teddy Røwde malte et stort oljemaleri som viser en modell av en eldre kvinne som fikk tittelen *Inga*, og er et helportrett i fullt format. Bildet ble solgt på utstillingen i Kunstnerforbundet i 1940 til Harry Fett. En av samtidens kunstkjennere og grunnlegger av tidsskriftet *Kunst og Kultur*. Han var også kunsthistoriker, riksantikvar og fabrikkeier.³⁶ *Inga* er meget forskjellig fra *Paviljongen* både i motiv malerstil, som kan få en til å tenke at bildene ikke var malt av samme kunstner.

Bildet viser en kvinnefigur avbildet i fullfigur, fremoverlent og *en face*, iført en mørkeblå - sort kjole, med sorte sko som synes under kjolen. Hun har et kraftig ansikt, med rynker og dype furer, noe som viser at hun er en eldre kvinne og har levd lenge. Bakgrunnen er malt i en enkel gråblå farge som illuderer bakken som damen sitter på, mens de øvre to tredjedeler av billedfeltet er malt i en lysere gråblå farge som viser veggen bak kvinnen. Bildet er i høydeformat, noe som forsterker figurens vertikale virkning. Kvinnens ansikt er rynket, grått og hun har mørke furer under øynene. Begge armene henger tungt ned langs siden av kroppen i en passiv gest, som gjør at man merker seg hennes kraftige hender. Den mørke kjolen står i kontrast til de lyse hendene, som er plassert midt i bildets format, vendt mot håndflatene i fanget. Kvinnens mørke øyne og blikk er vendt innover, og hun ser ikke ut til å feste blikket på noe bestemt sted. Munnen er igjenkneppet, hun verken smiler eller gråter, noe

³⁵ VG: "Teddy Røwde åpner separatutstilling. Hun deler sin virksomhet mellom landskaps og portrettmaleri." 16. februar 1940.

³⁶ Dag Myklebust. *Store Norske Leksikon*. NBL-artikkel - Portal: Kunst

som forsterker likegyldigheten hennes. Halsen er rynket og gir et inntrykk av at kvinnen er en eldre dame. Håret er gredd bakover med høye viker. I tillegg er håret kort i nakken, krøllet og grått.

Maleriets duse blå - grå farger, kalde som kan betraktes som en nøytrale farge, og fargene er med på å forsterke inntrykket av at kvinnen til Teddy Røwde er en eldre og tilbakeskuende dame. Det er ingen skygger eller avstand mellom forgrunn eller bakgrunn i maleriet, ingenting som kan gi betrakteren en anelse om hvor kvinnen befinner seg i rommet. Den eneste antydning til romfølelse man får er av kvinnens knær som lener seg svakt mot venstre side, med bakenden vendt mot høyre side og gjør at det ser ut som om hun lener seg mot en krakk eller skammel. Det er lite som kan fortelle oss noe om *Inga*, ingen stol eller annen repoussoir, eller dybdeskapende virkemiddel som kan fortelle mer om bildet, bare kvinnens blikk og hender som viser en passive og avventende holdning. Hun ser gammel og trett ut, som om hun har resignert i livet. Kanskje har hun gitt opp ønsket om å leve, slik mange eldre kan tenke når de nærmer seg livets slutt. Det er Ingas kroppsholdning, med den krumme rygg og det furete gamle ansikt som særlig vekker vår sympati. Man fornemmer en kvinne som har levd et liv som går mot slutten, og det er oppsiktsvekkende at Teddy Røwde malte dette bildet så tidlig i sin maleriske karriere og det skiller seg fra de andre maleriene hun malte av et klassisk portrett, som i sjanger nærmer seg et figurmaleri. Et motiv som kan minne om maleriet av *Inga*, er tegningen av et *Spebarnet* (ill. 36) på grunn av sin realistiske og klassiske skildring av et spebarn, som jeg vil skrive om i 6. kapitel.

Teddy Røwdes maleri av den aldrende kvinnen *Inga* oppleves som et klassisk kvinneportrett og gir assosiasjoner til de to bildene av eldre norske malere fra slutten av 1800-tallet og begynnelsen av 1900 tallet, av Edvard Munchs klassiske helportrett av søsteren *Inger*, 1892 (ill. 8) og Ludvig Karstens maleri *Tæring*, 1907 (ill. 9) bygger på en klassisk og realistisk- naturalistisk malerstil. Munchs motiv ånder av harmoni, med sin dempede belysning og sine sobre farger. Karstens bilde av Othilie Olsen fra Son, er malt i et skarpt sidelys i vibrerende farger, med varme og kalde nyanser, som gir bildet et urolig uttrykk. De tre maleriene er alle sentralt plassert i et vertikalt

format, og de tre kvinnene er iført lange mørke kjoler. Munch og Karsten kvinner har hendene foldet, som om de ber, mens *Inga* har hendene avslappet i fanget. Bildene er svært ulike i overflatebehandling og uttrykk. Teddy Røwdes maleri av *Inga* er malt i en sosialrealistisk tradisjon slik som Munch og Karstens malerier og alle de tre maleriene er portretter av kvinner som har en historie å fortelle. Munchs søster *Inger* i likhet med Karstens kvinne Othilie rammet av sykdommen tuberkulose (tæring) mens Teddy Røwdes *Inga* er rammet av alderdommens tretthet.

I det 20. århundre vokste det opp en uvilje mot at kunsten skulle ha en historie å fortelle. Ifølge Ludvig Karsten var "alt som smakte av litteratur billedkunsten fremmed."³⁷ Med bildet *Tæring*, som Karsten malte under tiden i Son hadde han ikke tilpasset seg den modernistiske uvilje fra 1920-tallet. Bildet av *Inga* fra slutten av 1930-tallet viser at Teddy Røwde arbeidet med en klassisk malerstil hun hadde lært fra en akademisk og tradisjonell skolering. Den unge malerinnen ble avbildet med maleriet av *Inga* i flere av datidens aviser i forbindelse med utstillingen i 1940, hvilket viser at maleriet var et hun kunne stå inne for.

***Mannen og fuglen*, 1936 (ill. 10)**

Teddy Røwde ble i samtiden sammenlignet med Reidar Aulie, fordi de satte det menneskelige budskapet i sentrum for sin kunstneriske interesse og fordi de begge hadde sterke ekspressive drag i bildene sine.³⁸ Begge kunstnerne var også interessert i å tegne og illustrere, og motivene inneholdt ofte fortellende maletrekk.

Billedmotivet av *Mannen og fuglen* er malt i 1936 og det beskriver en scene fra et møte mellom en mann og en fugl på en løkke i utkanten av Oslo. Reidar Aulie skrev at Teddy Røwde trolig var inspirert av den engelske dikteren D. H. Lawrence når han beskrev maleriet fra utstillingen i 1940: "tiden og rommet rundt menneskene, som åpner det tidløse rommet inne i seg og leter seg tilbake til det opprinnelige, til frøkorner i menneskets eget sinn."³⁹ Vi skal se av bildet at det er som hentet ut av en novelle.

³⁷ Nils Messel, *Karsten: Ludvig Karsten*, (Oslo: Messel Forlag. 2004.) 55

³⁸ Arve Moen, "Teddy Røwde." *Kunsten i dag*, nr. 1, 27. hefte. (Oslo: 1954) 14

³⁹ *Konstrevy*: Artikkel nr. 4. 1940. "Teddy Røwde", side 148-149. (Reidar Aulie)

Nederst i bildets høyre hjørne ser man en fugl, som kan minner om en due på grunn av sin gråfarge, størrelse og form. Store telefonmaster tegner seg som veldige stålkonstruksjoner i mot horisonten. En rosa aftenhimmel lyser over en løkkes uryddige verden av ugress. De veldige kraftledningene synes fremmedgjort og i kontrast til det frodige naturlandskapet. Mannen som er plassert på venstre side av bildet, utgjør det meste av billedflatens venstreside. Ansiktet er midtstilt og uttrykket hans er trist. Mannens hender er store, grove, og viser at han er en arbeidskar. Bildet består av uendelige mange små strøk og fargeflekker bygd opp av en nitid detaljert form, og skaper rom og liv på billedflaten.

Maleriet er flatepreget og dekorativt og hun har skapt dybde i bildet ved hjelp av en ulik penselteknikk, forgrunnen er dekorativ og bakgrunnens horisontale linjer er malt med ulike streker. De horisontale telefonmastene i bakgrunnen skaper en romfølelse i det de blir mindre mot høyre side av bildet, noe som gir et tredimensjonalt perspektiv. Mannens gigantiske størrelse, sammenlignet med fuglens mye mindre romplassering er med på å skape en spenning i billedflaten mellom de to figurene. Hun har bevisst brukt fargene for å skape en romskapende effekt mellom mannen og telefonmastenes vertikale bakgrunn. Den høye horisontlinjen og den grønn - gule mark, den blå blomstereng, den grønne løkken av ugress og fuglen, som er nærmest betrakteren og alle er de elementer som er med på å fortelle en historie. Det er opp til betrakteren å dikte videre, for Teddy Røwde har bare vist oss skissen. Bildet er malt i et stort format, med klar frontalitet, som også kan ses i Per Kroghs *Rimfrost, 1933*. Hvor Per Kroghs ornamentale linjeføring og flatepregede spill av former, var noe Teddy Røwde kan ha lært av Per Krogh, som hun brukte når hun utviklet sin egen stil og maleteknikk. Maleriet minner oss om at den elektriske høyspentmast var et uttrykk for modernisme på 1930-tallet og at tidens mekaniserte virkelighet var kommet for å bli også for kunstnerne, og Reidar Aulies malte *Maskinrom, 1930*, hvor samtidens elektriske kraftledninger kan sees på som et symbol på tiden som skulle komme, og den moderne tiden man beveget seg inn i. Det ensomme landskap med den triste mannsfigur i Teddy Røwdes bilde viser et mennesket i møtet med naturkreftene og er et malertema som har gått igjen i kunsthistorien, men var særlig aktuelt på 1930- tallet i industrialismens og modernismens storhets tid.

Negershack I, 1939 (ill. 11)

Det lille bildet kalt *Negershack I* ble oppfattet som "sterkt og uttrykksfullt" av samtiden på grunn av sin koloristiske nerve. "Kontrasten mellom den oppriktige svarte afroamerikaneren og den lysende hvite skrammelidyll av en negerhytte midt i en lysende grønn maismark" som brakte forundring da det ble vist på utstillingen i 1940.⁴⁰ I følge Pola Gauguin var dette bildet "et lite mesterverk, som setter Teddy Røwde på en fremskutt plass i norsk malerkunst allerede nå."

Maleriet er lite og kvadratisk og viser en mørkhudet mann som er gjengitt *en face*, med en krokrygget og med et bøyde hode. Han er iført en trekantet hatt og har sitt ansikt vendt mot betrakteren. Figuren står passiv med hendene langs siden, en bevegelse som gjør at han ser ensom ut. Mannen er omslynget av en lys grønn, gul maiseng. Øvre til venstre side av bildet ser man en liten gråhvit "koie" eller hytte og på toppen av denne ser man syv hvite duer. Den lille koia er gråhvit, med tre vinduer og to grå tak med en sort skorstein på høyre side. Hytta er plassert nesten midt i formatet og den kraftig mellomblå himmelen, i lysere blå valører av samme blåfarge, ser ut som den funkler. Maleriet synes å ha et tykt lag av ferniss og et tykt malerlag av farge. Fargene kan sammenlignes med figurbildet av *Inga* i måten blåfargene er bygget opp på billedflaten. Samtidig som det lille landskaps og figurbildet har samme dekorative teknikk og kvadratiske format som *Paviljongen*. Reidar Aulie beskrev bildet av *Negershack I* som: "fra ornamenter, som ble til et under av filigran,"⁴¹ og han fortsetter med å beskrive Teddy Røwdes maleteknikk på følgende måte:

"Hun maler med små, fulle penselstrøk, og hamrer dem inn så inntrengende at det får en slags eiendommelig mosaikkvirkning. Det er skapt av intensitet i opplevelsen, redelighet i tankene og sterkt målbevisst arbeide."⁴²

Teddy Røwde var fascinert av de amerikanske maismarkene som hun opplevde i 1936 og fortalte i forbindelse med 1940 utstillingen: "møtet med det eksotiske fargede livet der, negrer og det hele" som hun også forteller om i 1947: "de store

⁴⁰ Tidens Tegn. "Teddy Røwde" Nr. 43. 20. 02. 1940. (Pola Gauguin)

⁴¹ *Filigran* er kunstferdige mønster, utført ved å lodde fine sølv eller gulltråder fast til en metallplate, og ble som regel brukt på smykker. Smykker med filigran har vært brukt til norske folkedrakter som hadde en dekorativ funksjon. Edward Lucie-Smith. *Illustrert KUNST ordbok*. (Oslo: NKS-Forlagets oppslagsbøker) 64

⁴² Reidar Aulie. "Teddy Røwde". Konstrevy. No. 4. 1940. s. 149

mektige slettene i Sørstatene. Her ser de noen av de elendige negerskurene på en kopperhaug, det er malerisk, men for en elendighet.”⁴³

Motivene fra USA var annerledes og fremmed for nordmenn i samtiden som ikke var vant til å se afroamerikanere avbildet i billedkunsten tidlig på 1940- tallet. Dette var en urolig tidsepoke i Norge, som ellers i Europa og 9. april 1940 ble Norge okkupert av Tyskland i fem lange og mørke år. Fremmedhat og intoleranse mot det som var annerledes var vanlig på 1940-tallet og Teddy Røwdes bilde *Negershack I* er blitt mer aktuelt og minner oss på at diskriminering av mennesker på grunn av hudfarge eller annerledes tenkning er et skremmende fenomen som er blitt stadig mer aktuelt i vår egen tid etter den 22. Juli 2011.⁴⁴

Andre norske kunstneren som malte fra fremmede strøk på denne tiden var maleren Joronn Sitje (1897- 1982), som hentet sine motiver fra Kenya.⁴⁵

⁴³ *Dagbladet*, “En særpreget maler. Teddy Røwde I Kunstnerforbundet.” 16. oktober 1947. (sign. C)

⁴⁴ “Neger” eller “Negro” var et vanlig brukt beskrivelse eller ord for en afroamerikaner, men det er et skjellsord i vår tid! Med rasediskrimineringen i USA på 1960-tallet og Martin Luther Kings kamp mot diskriminering har mye forandret seg i så måte.

⁴⁵ Beate Trøan Strzelecki. *Joronn Sitje. Afrikanske malerier 1928-1946*. (Oslo: Hovedfagsoppgave i kunsthistorie. Universitetet i Oslo. Vår 2007)

Avisanmeldelser av utstillingen i 1940

Utstillingen i Kunstnerforbundet startet med et forhåndsintervju av den unge kunstneren Teddy Røwde i NTB, signert S.S. i februar 1940. Flere intervjuer fulgte med *Arbeiderbladet* og *Dagbladet* den 15. februar.

De første anmeldelsen kom den 19. februar av Reidar Aulie i *Arbeiderbladet*, samt Finn Nielsen i *Dagbladet*. Videre fulgte Pola Gauguin med en lang anmeldelse i *Tidens Tegn* den 20. februar og A. W. i *Nationen* 21. februar, Sigurd Willoch i *Aftenposten* 22. februar og *Bergens Aftenblad* avsluttet med en oppsummering av anmeldelsene den 23. Februar 1940.

"Ung og lovende" var en av de mange omtalene kunstkritikerne ga ved Teddy Røwdes debututstilling i 1940.⁴⁶ Utstillingen bragte mer enn vanlig interesse, noe en samlet Oslopresse var enige om var "at man her stod overfor et særegent talent."⁴⁷

Kunstneren forteller i et intervju med *Dagbladet* dagen før åpningen at "hun deler sin malervirksomhet mellom portretter, figurer og landskaper. Hun forteller at hun har malt i 10 år siden hun var 17 år, men at det bare var bilder fra de siste 5 årene hun stilte ut." Det ble vist både malerier og tegninger på utstillingen. I et annet for-intervju forteller kunstneren at hun har deltatt på flere kollektivutstillinger før, og at det er første gang hun har separatutstilling. De mange bildene fra amerikanske maismarker ble møtt med særlig interesse og "det eksotiske fargede livet der."⁴⁸ Kunstneren forteller *Dagbladets* journalist at hun oppdaget hvor fine maismarker der var, og så kunne hun ikke holde opp å male dem, selv om hun "helst vil male figurer."⁴⁹

Ifølge Reidar Aulie i *Arbeiderbladet* var den første separatutstillingen "et kraftig og avgjørende gjennombrudd for henne." Aulie skriver om Teddy Røwdes motiver at "landskapene strekker seg over en ensom horisont og alle nære, levende ting begynner å fortelle sitt eget vesen. En verden hvor maisplanter, korn, ugress og den harde tistel beskrives og røper sin egenartede skjønnhet."(...) "Hun maler både høy

⁴⁶ *Bergens Aftenblad*. 23.02.1940

⁴⁷ Det var en ære for enhver ung og lovende kunstner å stille ut sine bilder i Kunstnerforbundets lokaler. Det gav muligheter både karrieremessig og på andre måter.

⁴⁸ NTB. Sign. S.S.

⁴⁹ *Dagbladet*. 15.02.1940

blomstring og vekstenes triste visne endelikt med like stor innlevelse.”⁵⁰

Kunstnerkollegaen trekker frem Teddy Røwdes billedmotiver for ”den ensomhetsfølelse man finner i figurbildene” og han trekker frem bildet av Inga og afroamerikaneren på maismarken som eksempler. Reidar Aulie imponeres over hvor sikkert Teddy Røwde behandler sine malemidler. ”Hennes formspråk med den merkelige og stadig selvfornyende ornamentale tegninger og den praktfulle mosaikkliknende fangebehandlingen” som er ”et resultat av en intens opplevelse redelighet i tankene og sterkt, målbevisst arbeid”.⁵¹

Teddy Røwde ble av *Dagbladets* anmelder Finn Nielssen registrert ”som en av de mest talentfulle unge kunstnere i Norge.” Hun malte de samme motivene mange ganger. Han hevder at ”Teddy Røwdes maleri er en raffinert naivisme, som i overflatebehandling kan være influert av van Goghs teknikk, men at malerinnen har begitt seg inn i sin egen merkelige verden.” Videre beskriver han denne teknikken: ”Med yr små klare penselstrøk og prikker dekker hun sin flate, tegner strå og stilker med fylt pensel og med fine variasjoner i fargen. Det hender det blir broderi, men i de beste tingene får hun fram en særegen og underlig intensitet.”⁵²

Teddy Røwde var i følge Finn Nielssen like mangfoldig med tusj penn som med pensel - alt med samme teknikk som hun benytter seg av i malearbeidet.

Pola Gauguin skriver i *Tidens Tegn* at ”hun har en høyst utviklet sans for detaljer og evne til på en helt malerisk måte å føye dem inn i helhetsbildet.”⁵³ De er uttrykk for hennes forfinete og iakttatte trekk av karakteren og for en naiv kunstnerisk glede ved sakligheten som åpenbart er et trekk i hennes egen natur. Pola Gauguin nevner også den hollandsk-franske maleren Vincent van Gogh, som en kilde til inspirasjon, men at Teddy Røwde som de fleste andre kunstnere, har funnet veien videre frem til egne opplevelser og skildret dem på en måte som er eiendommelig for henne. Han skriver videre:

⁵⁰ *Arbeiderbladet*. ”Teddy Røwde” 19.02.1940 (Reidar Aulie)

⁵¹ *Arbeiderbladet*. *Ibid.* (Reidar Aulie)

⁵² *Dagbladet*. Teddy Røwdes utstilling”. 19.02.1940, (Finn Nielssen)

⁵³ *Tidens Tegn*. ”Teddy Røwde”, nr. 43. 20. 02.1940 (Pola Gauguin)

"Harmonien, fargenes klangfullhet, følelsen for helhet og en iakttagelse som er intim, inngående og fylt av medkjensle er ikke noe hun har pugget seg til men er en del av hennes egen personlighet og de gaver som er nedlagt i den. (...) Hun har blant annet en høyst utviklet sans for detaljene og evne til på helt malerisk måte å føye dem inn i helhetsbildet. De er uttrykk for fint iakttatte trekk av karakteren og for en naiv kunstnerisk glede ved sakligheten som åpenbart er et trekk i hennes egen natur." ⁵⁴

Pola Gauguin skriver om Teddy Røwdes "tegning som det av spebarnet er ikke bare vakkert og karakterfullt i strekene. Den er et ømt studium av et lite levende vesen og av den stemningen som er i kvinnens sinn." ⁵⁵

Nationens journalist trekker frem landskapenes eventyrstemning som man kan føle i overgrodde hager og naturens mystikk som det mest interessante ved utstillingen. Figurmaleriene skal være "dyktig gjort de også".

Han avslutter med å si:

"Den lille samlingen med tegninger gir ypperlig bevis på kunstnerinnens fabelaktige beherskelse av den samme miniatyrteknikk som hun bruker i maleriet. Og det beundringsverdige er også her at man hele tiden har følelsen av at teknikken ikke er hovedsaken, det er stemningen, uttrykket som er det alt beherskende. Teddy Røwdes utstilling gir henne plass blant dem man regner med i norsk kunst fremover. Det alvorlige og intense arbeide som her går sammen med talentet vil ikke stanse ved denne seier." ⁵⁶

I følge *Aftenpostens* Sigurd Willoch viste ikke de maleriene Teddy Røwde tidligere hadde stilt ut noe som tydet på hennes talent, eller dyktighet som kunstner, derfor kom debututstillingen som en gledelig overraskelse. For som han sier:

"Her møter hun med en rekke tegninger og malerier som ved sin karakterfulle oppfatning og eiendommelige bestemte utformende teknikk bringer noe nytt og i høy grad egenartet".⁵⁷ Han sier at det er en merkelig og eiendommelig verden Teddy Røwde har oppdaget eller gjenoppdaget. En erindring om en forvillelse inn på en uryddig, tilgrodd løkke, hvor strå og visne småplanter står med fantastiske former i broket virvar. For Teddy Røwde er det ikke barnets naive opplevelse; men en omforming i det voksne menneskets oppfatning, som hun har tolket med et

⁵⁴ *Tidens Tegn*. "Teddy Røwde", nr. 43. 20. 02.1940 (Pola Gauguin)

⁵⁵ *Tidens Tegn*. *Ibid.* side 32

⁵⁶ *Nationen*. "Teddy Røwde" 21.02.12 (Sign. A.W).

⁵⁷ *Aftenposten*. "Teddy Røwde i Kunstnerforbundet." 22.02.1940, (Sigurd Willock)

kunstnerisk raffinement. Sigurd Willoch beskriver kunstnerens tegne- og maleteknikk slik :

"En uendelighet av ganske små strøk og fargeflekker, som samtidig gir en nitid detaljert form og på en underlig måte skaper rom og liv på flaten. Det er ikke bare det at denne inntrengende teknikken overrasker. Meget mer er det beundring som blir vekket over at hun makter å holde denne mangfoldigheten fast i en klarhet og at disse flatene hvor forgrunnens detaljrikdom kommer kloss inn på livet av oss, har både luft og dybde. Med utrolig oppfinnsomhet varierer Teddy Røwde formen og fargetonene i sin miniatyrverden. Den enstonigheten man skulle tro at det kom over en utstilling, hvor motivene og teknikken i de enkelte bildene ligger så nær hverandre, den finnes ikke."

Aftenpostens anmelder mente at landskapene var det mest verdifulle på hele utstillingen.

"På grunn av at den gripende ødslighet over disse trøstesløse slettene, en styrke i opplevelsen som når utover detaljenes rullering. Også i figurbildene har Teddy Røwde iblant funnet like artistisk som følelsesmessig dekkende uttrykk, som i det lille bildet av den sittende fremover lutede mannen. Et maleri fullt av menneskelig medfølelse. Men det kan også være noe forpint litterært ved figurframstillingen som ikke tilfredsstiller.⁵⁸

Flere kunstkritikere trakk frem van Gogh som mulige inspirasjonskilder, og *NTBs* journalist intervjuet kunstneren og spurte henne:

-Vil De vedstå at De er sterkt påvirket av Van Gogh? Hun svar:

-Nei absolutt ikke, men jeg synes han er, ja hva skal jeg si, vidunderlig maler.⁵⁹

Teddy Røwde synes å assosiere seg med barn og det ensomme mennesket, hun var opptatt av de annerledes tenkende i samfunnet, som gir assosiasjoner til Van Gogh. Kunstnerens bilder appellerer åpenbart til det naive og sårbare i mennesket og det var kanskje derfor hennes kunst hadde truffet en kjerne. Kunstkritikerne fremhevet det naivistiske særpreg i malemåten og hvordan hun går tett inn på motivet og bygde opp bildet tett i tett ved hjelp av en ørfin penselføring og at hun strevde med arbeidet for å få de slik hun ønsket.

⁵⁸ Kunstkritikeren Sigurd Willock sier her at hun ikke helt tilfredsstiller

⁵⁹ *NTB*. En lovende debut i Kunstnerforbundet. (Sign. S.S)

Kunsthistorikeren Hans-Jacob Brun sier om utstillingen: "den mest sensasjonelle separatutstillingen i 1940 er Teddy Røwdes debut, som jevnt over betegnes som noe helt enestående, uten at noen presterer å gå inn på hva hennes kunst dreier seg om." Han spør i boken om *Kunstnerforbundets første 100 år*, hva Teddy Røwdes kunst dreier seg om.⁶⁰ Leser man alle anmeldelsene fra 1940, ser man omtalene beskrev motiver, ideer, former, linjer, farger, fantastiske figurer fra anmeldere som detaljert beskrev kunsten med en positiv entusiasme. Kunsten til Teddy Røwde er et resultat av alt hun hadde skapt i sitt indre – som vi som betraktere mottar i form av en visuell tilbakemelding.

Avisomtalene var mange og detaljerte etter debututstillingen i 1940 og jeg oppsummerer noen beskrivelser: "Bildenes ensomhetsfølelse, et eiendommelig kunstnersinn, ornamentale formspråk og særegne malemidler. (Reidar Aulie, *Arbeiderbladet*. 19.02.1940)." Kunstnerens møysommelige teknikk, naivisme som i overflatebehandling kan være influert av Van Gogh, hennes yr små klare penselstrøk og med fine variasjoner i fargen hvor hun får frem en særegen og intens intensitet. (Finn Nielssen. *Dagbladet*. 19.02.1940) Pola Gauguin har en meget lang og detaljert beskrivelse av Teddy Røwdes kunst og likeledes *Nationens* og *Aftenpostens* anmeldere.

⁶⁰ Hans- Jacob Brun. *Kunstnerforbundets første 100 år*. (Oslo: Rennessansemedia. 2011) 125

4. KAPITEL : Separatutstilling i Kunstnerforbundet, 1947

Teddy Røwde åpnet sin andre separatutstillingen den 17. oktober til 3. november i 1947. Bildene var utstilt både i den store og i den lille sal i Kjeld Stubs gate 3 i Oslo. Det var første gang arbeidene ble stilt ut siden 1940 og i følge *Dagbladets* forhåndsanmelder " hersket det ingen tvil om at denne utstillingen ville vekke stor interesse".⁶¹ Utstillingen omfattet en trykket katalog med 56 katalognummer, med 30 malerier (1-30) og 26 tempera (31-56). Teddy Røwde hadde solgt alle sine bilder og høstet glimrende kritikker fra pressen ved debututstillingen i 1940. Blant kjøperne den gang var Nasjonalgalleriet, skipsreder Stenersen, Henrik Sørensen og kunstsamleren Sejersted Bødtker, og forventningene til 1947 utstillingen var stor. Denne utstillingen var malt i neste tiårsperioden og maleriene var alle av nyere dato, bortsett fra hagekolonibildene som var malt rundt 1937. Mellomkrigstiden og tiden like etter var en meget produktiv malerisk periode for Teddy Røwde, som utstillingen i 1947 var et resultat av. Jeg har valgt ut syv bilder fra utstillingen i 1947, de to landskapsmaleriene *Hagekoloni I* og *Hagekoloni II*, de to fortellende- figur maleriene fra USA, *Gate i New Orleans*, *Brannpumpe i New Orleans* og de tre barneportrettene *Cille 1*, *Marius* og *Pike med grønn hatt*.

Jeg vil analysere landskapsbildene for å undersøke hvordan de er ulike i den formale organisering, detaljrikdom og koloritt, sammenligne bildenes eiendommelige dobbelte perspektiv og undersøke den ornamentalt rike billedflaten som synes karakteristisk for hennes maleteknikk.⁶² De to landskapsmalerier med tittelen: *Hagekoloni I* og *Hagekoloni II* ble ikke stilt ut på debututstillingen i 1940. Man vet ikke helt hvorfor, men hagekolonibildene har mange fellestrekk med *Paviljongen*, 1939 og hun prioriterte trolig ferdigstillingen av det store maleriet til debututstillingen i 1940.⁶³ Inspirasjonskilder til ulike malermotiver hentet Teddy Røwde både fra fjernt og nært, på reiser i utland, Ungarn og USA og hjemme på Frøen

⁶¹ *Dagbladet*. "En særpreget maler". 16. Oktober 1947. (Sign. c)

⁶² Av praktiske grunner har jeg valgt å gi hagekolonibildene titlene: *Hagekoloni I* og *Hagekoloni II* for å differensiere maleriens navn. På utstillingen i 1947 hadde bildene samme navn, men forskjellig katalog nr. 2 og 28.

⁶³ Bildet *Paviljongen* ble solgt til Nasjonalgalleriet på utstillingen i Kunstnerforbundet i 1940. Noe som var en stor anerkjennelse av Teddy Røwde som debutkunstner. Det ser ut som om hun har hentet motivet av mannen i åkeren fra venstre side av *Paviljongen* for den samme figuren finnes også på høyre side i bildet av *Hagekoloni II*.

i Oslo. I et forhåndsintervju med kunstneren før utstillingen i 1947 sier hun om sine bilder fra New Orleans:

En rekke av maleriene er fra Amerika. "Jeg har vært der før, sier hun, og jeg var der nå etter krigen. Det er et merkelig land. Byene interesserte meg ikke så mye som selve landet, de store mektige slettene, Sørstatene. Her ser de noen av de elendige negerskurene på en kopperhaug, det er malerisk, men for en elendighet." ⁶⁴

Forholdene hun opplevde i det særegne miljøet i New Orleans, førte til at hun malte to små bilder med motiv fra New Orleans: *Gate i New Orleans* og *Brannpumpe i New Orleans*. Maleriene er eksempler på hvordan Teddy Røwde prøvde ut en ny maleteknikk. Fargens metning og temperatur i denne perioden (1945) kan minne om bildene til kunstneren Jorunn Sitje (1897-1982) og hennes malerier fra Kenya, på grunn av sin ekspressive form og fargebruk. Teddy Røwde ble i likhet med Sitje "omtalt som en fremmedartet foreteelse i norsk kunst i samtiden." ⁶⁵

Barneportrettene til Teddy Røwde fremstille ikke stor grad av portrettlikhet, men barneportrettene av *Cille I*, *Marius* og *Pike med grønn hatt* er uttrykk for hennes eget behov for å finne sin egen malestil og vidreutvikle seg som kunstner. Maleriene beskriver Teddy Røwdes malerier i perioden fra 1945-1947 og spørsmålet er om hennes portretter kan sammenlignes med andre portretter av samtidige norske eller utenlandske billedkunstnere på denne tiden, eller om hun søkt sine egne veier.

Mottagelsen på den andre separatutstillingen ble møtt med noe mer blandet kritikk, enn på debututstillingen i 1940. Tilslutt vil jeg ved å undersøke de ulike avisartiklene og omtalene etter utstillingen i 1947 diskutere disse for å kunne danne meg et inntrykk av Teddy Røwdes malerkunst sett med samtidens øyne. Forbausende lite er senere skrevet om Teddy Røwde og hennes kunst, og jeg vil legge vekt på verksanalyser av utvalgte malerier samt avisomtale og anmeldelse fra utstillingen i 1947.

⁶⁴ *Dagbladet*, "En særpreget maler" 16. oktober 1947. (Sign. c)

⁶⁵ Leif Østby, *Norges kunsthistorie*. (Oslo: Gyldendal Norsk Forlag. 1977) 209

Landskapsmaleriene til Teddy Røwde fremstiller utsnitt av naturen hvor plantenes vekst og blomster i forgrunnen ofte er sett i et maur eller insektperspektiv og plantenes oppbygning står distinkt og detaljrikt uttrykt mot helheten og rommet i landskapet bakenfor. Ofte ser man flere mennesker og menneskeskapte gjenstander, men det er plantene og naturens mangfold som florerer i kunstnerens billedverden. Jeg vil gå inn på Teddy Røwdes særegne måte å beskrive naturen på ved hjelp av en detaljert, småpenslet teknikk som i sin nærgående naturalisme har et naivistisk preg, men som først og fremst har en ornamental karakter. Landskapene til Røwde ble sammenlignet med nederlandereren Vincent van Goghs (1853 – 1890) på grunn av felles penselskrift og detaljerte oppbygging av maleriet med tette tegn i horisontale og vertikale linjer, samt bruk av komplementær farger.⁶⁶

Hagekoloni I, 1937 (ill. 12)

Et fargerikt maleri av et landskap med en tett vegetasjon er beskrevet med ulike planter og vekster, og fire små hus samt bildets tittel viser at det beskriver en hagekoloni.⁶⁷ Maleriets bakgrunnen med planter, trær, blomster og ulike små trær er ordnet tett i tett i et rikt og ornamentalt mønster. Fire små hytter er plassert øverst i horisonten, med tak, vinduer og skorsteiner og landskapet ser fredelig og idyllisk ut på grunn av den omliggende natur. Kolonihyttene består av enkle hus og konstruksjoner med gavlvegger, takrygger og valmtak; som nærmest synes å vokse opp rundt alle vekstene og plantene. Foran to av hyttene ser man to små figurer, som nærmest ser ut til å ha "smeltet inn" i det omliggende landskapet. En mellomblå himmel med en lysere farge nær bildets horisont, gir en følelse av at man er ute i frisk natur. Det var et virkemiddel som Teddy Røwde brukte for å skape en illusjon av rom på en todimensjonale flate. Hyttene er i motsetning til plantene og de to figuren ikke organiske i formen, men har horisontale og vertikale linjer som skiller seg fra naturens organiske former. Betrakteren ser planter og vekster i landskapet som gir et inntrykk av tredimensjonal dybde, og kunstneren bruker et fargedelingsprinsipp som

⁶⁶ *Bergens Aftensblad*. "Ung Oslo-malerinne har stor suksess." 23. 02. 1940. (Usignert)

⁶⁷ Hagekolonier, bestod av en liten hageflekk med små kolonihytter hvor man måtte søke kommunen om å få leie en liten parsell. Tildelingen skjedde etter en sosial profil. Kolonihagene var ment å være for barnerike familier i trange byleiligheter som trengte både ekstra luft og lys. Hagekoloniene var meget populære i Oslo på grunn av en stor etterspørsel og mat auk under krigen. I Norge ble den første kolonihagen til i Kristiania i 1907 på byens gamle søppelfylling ved Rodeløkka.

neo-impresjonistene brukte før henne og ved å påføre punkter, prikker og flekker på undermalingslaget virker fargene helhetlige på avstand. Maleriet kan minne om en detaljert mønstret billedmosaikk, med sitt mylder av små detaljerte farger og former. Følger man bildet videre oppover vil flere underliggende planter med blomsterlignende knopper dukke opp nær figurene. Alle de ulike vekstene, små trær og vekster er forskjellig fra noe man møter i norsk eller nordisk fauna, og ser man nøyaktig på blomstermassene ser man at det ikke egentlige er blomster som vokser der og at bildet må være *diktet*.

En liggende kvinnefigur kan skimtes i bildets horisontale midtakse og til høyre for figuren ser man annen forovervendt dame, som ser ut til å fjerne ugress fra åkeren. Plantene og de ulike vekstene er malt noe større i forgrunnen, mens bildets midtre parti mot horisonten har mindre planter og vekster, som skaper et inntrykk av dybde og rom. Maleriets fargede bakgrunn er bygget opp av brune, beige, grønne og rødbrune penselstrøk, og et eksempel på dette er grønne blader malt med en rødlig kontrasterende blad grunn og fine konturlinjer i mørkegrønt for å skape liv på billedflaten. Ved hjelp av hundrevis av ørsmå tegn og former utgjør bildet til sammen et mønster av ulike fargevalører, komplementærfarger, temperaturer og fargekombinasjoner som skaper en harmonisk kombinasjon og balanse i maleriet.

Billedflatens organisering er ikke tilfeldig for *Hagekoloni I* består av ulike par av to, tre og flere sett med vekster og ved å se nøye på maleriets struktur ser man at maleriet er bygd opp av ulike underlag langt på et rutenett, en maler metode kunstneren hadde lært fra sin læretid hos Revold på Akademiet. De konturerte former og fargeholdninger som Teddy Røwde bruker i sitt maleri *Hagekoloni I* fra 1937 ble i sin tid utarbeidet under modernismen av Henri Matisse og senere videreutviklet i et norsk kunstmiljø under Matisse- elevene: Sørensen, Revold, Heiberg, Rolfsen og delvis Per Krohg på 1930-tallet, alle fremstående kunstnere som la stor vekt på form og farge samt viktigheten av en nasjonal fargeholdning, som de også formidlet til de unge malerelever på Akademiet. Man kan se av hagekolonibildene at Teddy Røwde hadde tatt til seg det grunnleggende i Revolds undervisning i måten "det var fargen selv som skulle være form- og romskapende.

(...) Fargen skulle klinge rent og bildet bygges opp systematisk over fargetreklanger med presise modulerende mellomtoner.”⁶⁸ Teddy Røwde hadde fulgt Revolds undervisning på Akademiet fra 1929-31, men det er usikkert hvor flittig hun hadde fulgt Revolds undervisningen. Det var de seks ukene hun tok privattimer hos Per Krohgs som ifølge Teddy Røwde selv ”hadde gitt henne mest. Han var en streng læremester.” Hun lærte å male landskaper med form og romskapende effekter ved hjelp av farger og oppbygging av mørkere og lysere konturer av samme farge av ham.⁶⁹

***Hagekoloni II*, 1937 (ill. 13)**

Hagekoloni II viser i likhet med forgående maleri, en frodig og overgrodd hage med hytter og underlige vekster fylt med blomster og trær. *Hagekoloni II* viser fire små hus eller hytter på bildets høyre horisont og et skjul i bildets venstrekanthjørne.

En menneskeskikkelse er så vidt synlig til høyre i motivet. Over horisonten ser man skyer i ulike valører og nyanser av lys blått som gir maleriet et mer tredimensjonalt preg enn i *Hagekoloni I* hvor himmelen er mellomblå.

Det første inntrykket man får av landskapet er en følelse av stillhet og harmoni, på grunn av bildets dekorative farger og særegne maleteknikk. Maleriet er i noe mindre format enn *Hagekoloni I* og har en annen fargeoppbygging enn det foregående.

Maleriet virker større i forgrunnen som om bildet er ”malt på nært og fjernt hold samtidig.”⁷⁰ *Hagekoloni II* viser på samme måte som *Hagekoloni I* underlige planter og blomster som er annerledes i form og farge enn vekstene og blomstene man ser ellers i naturen. Flere blomster sitter på dobbelte skjermer på venstre side, røde valmuelignende blomster på høyre side og gule blomster fra blomsterfamilien *marihand* i midtaksen av bildet og er fremmedartede av utseende. På høyre side ser man blomster, som minner om hvite liljer. Innover i motivet ser man ulike trær, planter og blomster med gule solsikker, samt ulike typer av frukter. På venstre side finnes det et lite skur med en skorstein og med store vindusflater plassert midt i

⁶⁸ Trygve Nergaard, *Mellomkrigstiden. Norges Malerkunst. II.* (Oslo: Gyldendal Norsk Forlag a.s. 1993) 141-142

⁶⁹ *Motiver fra løkker og skraphauger...* Intervju med Teddy Røwde av Tordis Lindeman. 1954

⁷⁰ *Dagbladet*. Foranmeldelse av utstillingen. 17. oktober 1947 (Sign. O.S.A.)

motivet. Til venstre kant ser man et rødt hus med et blått tak med vinduer, samtidig til venstre skimter man to små hus under et stakittgjerde. Venstresiden har et gult hus med ett blått vindu og et blått tak langs en tverrvegg. Helt til høyre ser man en mann i en åker som ser ut til å arbeide med plantene på marken.

Hagekoloni I er malt i en kaldere fargetone, med flere blåfarger i koloritten, enn *Hagekoloni II* som er varmere med større innslag av rødt, grønt, gult og brunt. Teddy Røwde hadde en sjelden følelse for variasjon av farger og form, og hun skaper en balanse i billedflaten med hjelp av den dekorative virkningen som fargene gir. Kunstnerens farger synes aldri tilfeldig plassert, men er plassert sammen i harmoni eller i etter ulike kontraster ettersom hvilken dekorativ effekt hun ønsket: oransje-blått, rødt - grønt, eller mellomblått- mørke blått, beige brunt og det er unikt med Teddy Røwdes malerkunst. De tynne detaljerte linjer og fine konturer er et resultat av et nøyaktig penselarbeid. Hennes malemotiv kan derfor sammenlignes med kunsten man finner i naturen, på grunn av de mange variasjonene i linjer, farger og form.

Mange landskapsmalere var opptatt av å male detaljene i naturen så lik virkeligheten som mulig, som briten Harry Epworth Allen (1894-1958) er et eksempel på. Han malte kolonihager i engelske landsbyer på 1930-tallet, mens Teddy Røwde hentet sine motiver og landskaper fra områdene like ved sitt atelier på Frøen, nær Ullevål hageby. Hun hentet trolig sin inspirasjon til disse bildene fra blomster og planter som hun observerte, mens hun skisserte på turer fra området like ved hagebyen.

Bildets forgrunn er sett i et maurperspektiv hvor plantenes oppbygning følger betrakterens blikk og tankene går ut over den nære horisont. Her ender bildene opp mot bakketoppens kant og møter himmelen tilslutt. Teddy Røwdes fantasiverden og bilder er skapt ved hjelp av en egenartede penselføring, bruk av mange farger og former som var med på å gi billedflaten en detaljrikdom og frodig fantasi som var hennes egen. Hagekolonibildene gir et fellesinntrykk og en stemning som kan minne om broderiteknikk, emaljemaling og veving, både i farger, form og komposisjon. Hun brukte en sakte og nøyaktige teknikk med fellestrekk fra kvinnelige kunstnere og håndverkere århundre før henne. Hun sier i et intervju fra 1947 "at hun føler seg knyttet til maleren Rousseau på grunn av hans store enkelhet" hvilket man kan se i

hagekolonibildene.⁷¹ Det var ikke tilfeldig at Teddy Røwde sa dette, for i Henri Rousseaus maleri *Drømmen*, 1910 ser man klare likheter i måten maleriet er bygd opp på både i flatebehandling, linjer og farger, samt maleriets naivistiske trekk. Hun utarbeidet sin detaljerte miniatyrteknikken på slutten av 1930-tallet, mens de fortellende figurmaleriene og portrettene malte hun flest av fra midten av 1940-tallet og viser at Teddy Røwde forandret sin malerstil etter motivtype og arbeidsmåte. Etter utstillingen i 1940 og salget av *Paviljongen* til Nasjonalgalleriet hadde hun oppnådd stor anerkjennelse og ønsket å stille ut hagekolonibildene på utstillingen i 1947. Bildene kan ha vært arbeidsskisser til det store bildet *Paviljongen*, som hun signerte tilslutt, og som ble solgt til Nasjonalgalleriet i 1940.

De to små maleriene fra New Orleans skildrer felles mellommenneskelige forhold, adferd og skikker hentet fra afroamerikanernes liv, som var en fremmed verden i 1945. Hovedtrekk ved sjangermalerier er at de vanligvis behandler typiske og ikke individuelle forhold (tilstander) som i tid er knyttet til øyeblikket.(...) Fortellermåten i et sjangermaleri kan være preget av alvor eller sentimentalitet, men et sjangermotiv med en ironisk eller satirisk fortellerstil er vanligere.⁷² Figurmaleriene til Teddy Røwde er i små format og tilpasset et kjøpende publikums i motsetning til andre motivtyper (portretter) som kunstneren foretrakk å beholde i privat eie.

***Gate i New Orleans*, 1945 (ill. 14)**

Motivet er hentet fra sørstatene i Louisiana, USA, nærmere bestemt fra det franske kvarteret i New Orleans, hvor afroamerikanerne bor. Bildet er særegent, fordi det på tross av sitt lille format har en meget sterk billedmessig komposisjon.

I et gateløp mellom to husrekker ser man i bildets høyre forgrunn en sammenkroket afroamerikansk mann med korslagte armer og nedoverlent hode. I venstre billedkant ser man en vegg med en takrenne og på maleriets høyre side ser man en vegg av to etasjes hus som går innover i en gaten mot venstre side. Øverst ser man stoffbiter i

⁷¹ *Dagbladet*. Forintervju: "En særpreget maler", 16. oktober 1947

⁷² Erik Mørstad. *Malerleksikon*. (Otta: Unipub forlag, 2007) 106-107

ulike farger som er plassert fra venstre til høyre side og som danner en diagonal komposisjon som holder bildets komposisjon sammen. Mannen med bøyd hode har barbeinte føtter. Lenger innover og oppover i bildet ser man en mindre mann med ryggen vendt mot betrakteren, og han er mindre detaljert i utførelsen enn den første figuren. Videre oppover i bildet oppdager man enda en liggende figur, som lener seg innover i en nisje. Gaten har noe som ligner en rekke med toetasjes hus og skorsteiner, mot høyre ser man stoffbiter som ser ut som klesvask på en snor og henger på en diagonal linje på tvers av gaten. På ulike steder i bildet ser man former som kan minne om søppel eller skrot, og synes tilfeldig spredt omkring. Veggen til venstre møter og krysses i bildets midtakse og gir en perspektivisk romfølelse og maleriet har flere diagonale linjer som møter hverandre på billedflaten.

Mannen til høyre i bildets forgrunn danner en viktig billedmessig komposisjon, som leder betrakterens øyne og oppmerksomhet innover i bildet diagonale akse og man kan enklere leser billedmotivet. Fargene i maleriet er ikke malt i naturalistisk fargetoner og inntrykket av bildet er av grønn- blå –turkise mennesker i en blå-turkis fargetone, som gir motivet følelse av ensomhet og en dyster farge som minner om forfall, fattigdom og tungsinn. Kunstneren bruker en mørkeblå konturfarge til å utpensle maleriets detaljer, ved hjelp av linjenes mørke og lyse kontrastfarger. Maleriets overflate har en rik stofflighet, det er malt med kraftigere og med grove penselstrøk, som skiller det fra Teddy Røwdes tidligere bilder.

Bluesmusikken i New Orleans oppleves både trist og melankolsk og i bildet til Teddy Røwde fornemmes en følelse av melankoli og tristesse. Kunstneren hadde selv opplevd forholdene som menneskene levde under i sørstatenes USA på 1930 og 1940-tallet og det var noe hun senere bearbeidet videre i sitt atelier på Frøen. Fargene i bildet avspeiles i bluesens blå toner og som betrakter kan man fornemme en slags ensomhetsfølelse, for mens klesplagg flagrer på tvers av gaten, og den varme vinden blåser sagte rundt hushjørnene, oppdager man mennesker omgitt av søppel og rot og man kan forestille seg at man hører bluesmusikkens blå toner spille i det fjerne, som bluesmusikken fører håpet med seg til menneskene i New Orleans.

Brannpumpe i New Orleans, 1947 (ill. 15)

Det første man ser er en mørkeblå forgrunn med grønne linjer, som trolig skal illustrere strå og leder blikket inn mot en stor rød - oransje brannpumpe på høyre side av motivet. Man ser også en kjetting som ser ut til å være låst opp mot husveggen til høyre i motivet. Fire små figurer sitter i ulike posisjoner og størrelser rundt i bildets midtakse. Figurene ser alle ut til å sove eller innta en passiv holdning i sin sittende- eller liggende stilling og lener seg mot siden av små bygninger og skur. Over bakken og menneskene ruver små og store hus og ligner *Gaten i New Orleans*, med takene, gelenderet og med hustak under. Over bygningene skimtes en lyseblå himmel som minner om stabilt og fint vær. Fargene i maleriet er intense og i rene nyanser av mørkeblått, koboltblått, rødoransje og mellomgrønt, uten innslag av hvite eller grå nyanser og valører i fargene og fargene gir det lille bildet en følelse av dramatikk og intensitet, slik rødfargen illustrer fare, blått melankoli og mellomgrønt liv og nerve. Menneskene ser ut til å være helt i ro og hvile seg i varmen og måten kunstneren har plassert de individuelle figurene på er med på å gjøre at man får en følelse av menneskenes individuelle ensomhet. Oppbyggingen av maleriet med den store brannpumpen eller krana i forgrunnen er et viktig utgangspunkt for videre tolkning av bildet. Kontrasten mellom brannpumpen i forgrunnen og den store hus fasaden i bakgrunnen gir assosiasjoner til at det er "stille før stormen" og at farene for brann ved de tørre husene er en trussel for de små menneskefigurene, som sover like ved og mennene ser ut som små marionettfigurer eller statister i livet.

Hagekolonibildene fra 1930-tallet er utført med en blanding av ørfine og nøyaktige penselstrøk med en realistisk detaljgjevning og nitid broderiteknikk. Bildene fra New Orleans med sine små miniatyr formater og detaljerte figurene er enda mindre enn formene i landskapsbildene. Selv om formatet er lite ser man som betrakter tydelig hva bildene forestiller, for med få og tydelige virkemidler som former, farger og diagonale linjer, ser man menneskenes lidelse på gaten i møtet med fattigdommens USA. Maleriene fra New Orleans formidle en mer sosial profil etter hennes andre reise til USA i 1945.⁷³ Formalt sett er har de to maleriene fått en mer

⁷³ Teddy Røwde hadde også en lang reise til USA i 1937 samt 1945.

forenklet form, og kunstneren har fjernet seg fra den naturalistiske og realistiske stil fra 1940 utstillingen.

I barneportrettene viser kunstneren at hun benytter en annen maleteknikk enn den mer detaljerte og fint utpenslede broderiteknikken i landskapsmaleriene. Her samlet hun fargene til hele flater og lar dem virke i enkel ro, og fargene er rike og fint avstemte slik at skildringen av modellen framheves på en særegen måte. I portrettene ettersøkte kunstneren den menneskelige essensen ved hver karakter, heller enn å kopiere eller registrere den eksakte ytre personlighet. Portrettet som sjanger ble praktisert fra renessansen til midten av 1800-tallet (...) og formålet var å skape en individuell likhet, personkarakteristikk og sosial posisjon, hvor idealisering og representativitet var viktige elementer. Barneportrettene til Teddy Røwde er av en uformell og privat karakter og hun malte barneportrettene bygget på skisse- og modellstudier for i 1947 uttalte hun:

"Det som interesserer meg mest nå er selve stoffet, det rent håndverksmessige om De vil. (...) En kan vinne en form i et ansikt uten å behøve å ty til nyanser." ⁷⁴

Teddy Røwdes portretter varierer i type og motiv, men hun foretrakk å male barnehodet eller deler av figurens kropp i halvfigur og som oftest portretterte hun figuren frontalt eller i hel profil. Portrettene er gjengitt i noe mindre størrelse enn naturlig og bakgrunnen er oftest ensfarget uten forstyrrende bakgrunns motiv. Hun brukte skisser i form av tegninger av barn som modell, noe som gjorde at hennes krav til portrettlikhet ikke var like viktig som hos en profesjonell portrettmaler. Hun var ikke bundet til en oppdragsgivers forventninger eller krav om portrettlikhet noe som gjør møtet mellom kunstner og modell mindre komplisert. Hvordan barneportrettene som sjanger ligger mellom portrett og anonymfigur, er noe jeg vil diskutere i presentasjonen av de tre barneportrettene. Ved utstillingen i 1947 presenterte kunstneren syv nye barneportretter, tre av disse vil jeg beskrive.

⁷⁴ Intervju med Teddy Røwde i *Dagbladet*. Torsdag 16. oktober. 1947.

***Cille I*, 1946 (ill. 16)**

En ung pike møter oss ansikt til ansikt med fletter og midtskill i det lille bildet med tittelen *Cille I*. Portrettet er malt en face og selv om blikket er vendt mot betrakterens høyreside, har bildet en balansert form. Cilles ansikt er trukket helt frem i billedflaten og bildet er avskåret fra brystet. Den unge piken er iført en oransje overdel, som er nøye dandert i folder rundt skuldrene og brystet. Cille har store lyseblå øyne, med mørke pupiller med hvitt i, som gir piken et drømmende uttrykk. Hun har lyse øynebryn, en lang nese og en vakker lyserosa munn plassert midt i bildet. Pikens hake er liten, nett og venstre øreflipp er så vidt synlig ved siden av hennes venstre flette. Flettene er plassert på hver side av ansiktet til piken, og modellens ansiktsform er oval med høye kinnben, en lang panne og hals. Bakgrunnsfargen på maleriet er rødbrun og bildet er vakkert samstemt, ton i ton med pikens hudnyanser som høylys i pannen, på kinnben og lepper. Det er formale virkemidler til å skape dybde og tredimensjonale virkemidler på en ellers todimensjonal flate. Ved hjelp av lysere valører er panne, kinnben, hake og hals trukket tilbake, mens mørkere farger og linjer som viser kontraster blir mer synlige.

Den unge piken ser med en alvorlig mine mot betrakteren, og blikket er vendt mot oss, hun har et sørgmodig drag over øynene, som om hun har noe alvorstungt eller trist over seg. Bildet ble malt da piken var omtrent 9 år. Teddy Røwde formidler barnet med sitt usikre og sarte blikk på en følsom og kjærlig måte i dette portrettet fra 1946. Kunstneren malte ofte flere ulike variasjoner av samme modell og tre malerier av den unge niesen Cecilie, med kallenavn Cille på midten av 1940-tallet som ble stilt ut på separatutstillingen på Kunstnerforbundet i 1947.⁷⁵ Cille fortalte selv hvordan hun satt model for tanten, mens hun tegnet og senere malte bilder av henne, som i følge Cille ikke lignet henne selv som barn.⁷⁶ Teddy Røwde synes å ha søkt sine egne veier og maleruttrykk og særlig kommer dette frem i kunstnerens portretter. Når man undersøker portrettene med sin delikate bearbeidelse av hårflettens fine linjer og dandering av blusens myke folder, gjenkjenner man detaljer som gir betrakteren assosiasjoner langt tilbake i malerkunsten, tilbake til ungrenessansens

⁷⁵ Teddy Røwdes Separatutstilling 17. oktober – 3. November 1947. Katalog 3: Cille I, kat. 12: Cille II og katalog 23: Cille III.

⁷⁶ Intervju med Cille Staubo, Teddy Røwdes niese. Oslo. mai 2011.

mange særegne og vakkert malte barneportretter. Både i maleteknikk og penselføring med nøyaktighet i linjene og fargene porselensartige kongruens som får en til å filosofere videre over hva som er et portrett.⁷⁷

Anne Wichstrøm skriver i et avsnitt om portrettets modernitet at de yngre kunstnerne ofte fant sine modeller i den nære krets blant familie og venner, ubundet av oppdragsgiveres forventninger. Møtet mellom kunstner og modell finner sted i en privat situasjon som impliserer intimitet og det blir en mindre klar grense trekkes mellom maler og modell. Portrettet er ikke lenger del av en handel mellom kunstner og bestiller, men kan sendes til utstilling på det åpne marked. Intimitet dominerer over formalitet, det legges vekt på en personlig maleteknikk og penselføring, hvor grensen mellom portrett og sjangerbilde kan være vanskelig å skille.⁷⁸

Marius, 1947 (ill. 17)

Det lille portrettet av sønnen Marius er møtet mellom kunstneren og hennes eneste barn tema, som fant sted da han var ni år gammel. Bildet var med på utstillingen i 1947 og har alltid vært i familiens eie. En ung gutt er plassert i halvfigur til venstre side for betrakteren, blikkretningen er også så vidt til venstre side for oss og maleren har gjengitt gutten delvis i halvprofil også mot venstre. Marius er malt i et miniatyrformat i forhold til modellens opprinnelige størrelse. Gutten sitter på en brun bakgrunn som man kan anta er en stol, og man legger merke til guttens kraftige barnehender som hviler avslappet på knærne i bildets forgrunn, iført en mellomblå knebukse og en lyseblå genser og plassert mot en enkel mørkeblå bakgrunn, som ikke gir noen miljø eller stemningstolkning. Marius runde hode, med et velfrisert, kort, lyseblondt hår, gir gutten inntrykk av å være en snill og søt niåring. Man merker seg guttens runde store øyne, fyldige lepper og alvorlige ansiktsuttrykk på grunn av hans sørgmodige blikk.

Han synes å ha et innovervendt og tankefull uttrykk til å være rundt ni år gammel. Portrettet av Marius er ikke stort, men har et særegent langt og vertikalt format.

⁷⁷(ill. 19) Lucas Cranach the elder: *A Princess of Saxony*, (c. 1517) oil on panel: 43.4 x 34.3 cm. National Gallery of Art. Washington. USA

⁷⁸ Anne Wichstrøm, *Portrett i Norge: "Rom, kropp, blikk."* (2004: Labyrinth Press. Norsk Folkemuseum) 134

Den blå bakgrunn, står i kontrast til den unge guttens varme beige - rosa hudfarge. Penselføringen er grov og bakgrunnsstrøkene ser ut til å være malt i en fetere og kraftigere oljemaling sammenlignet med maleriet av *Cille I*. Ansiktets penselstrøk følger modellens horisontale strøk, mens det ved høyre øret er utpenslet strøk langs en vertikale akse. Den mørkeblå bakgrunnen består av mange rike malerstrøk langs en vertikal akse. Bildets oppbygging og struktur gir klare assosiasjoner til Vincent van Goghs maleteknikk for på samme måte som han lot penselstrøkene definere form og kontur med hjelp av kraftfulle skraverte streker, brukte Teddy Røwde små korte penselstrøk som hun modulerte rundt figuren og den mørkeblå bakgrunnen. Bildet av Marius har et tykt lag med overmaling (ferniss) og en mulig forklaring er at hun hadde overmalt bildet flere ganger og at det derfor har fått en grov kantete stil. Kunstnerens karaktertolkning av sønnen Marius synes karikert, og synes å være overarbeidet som kan skyldes hennes personlige tolkning av gutten.⁷⁹ Forfatteren Gerd Hennum skriver at moren til Marius Heyerdahl var den "forfinede malerinnen Teddy Røwde, elev av Axel Revold og arving til et norsk industriforetak." Hun ble skilt fra industrimannen Halvor Heyerdahl i 1947, omtrent samtidig med at bildet av Marius ble malt og på en tid da hun var inne i en vanskelig periode i livet.⁸⁰

***Pike med grønn hatt, 1946* (ill. 18)**

Den ukjente pike med grønn hatt er ett av flere bilder, som Teddy Røwde malte av samme pike. Personen er et brystbilde vendt mot høyre side og viser piken i profil i forhold til betrakteren. Hun er iført en rød genser med en rund krage, håret er rødlig og krøllet med en flette med sløyfebånd bak venstre øret. På hodet har hun en grønn stråhatt med gule blomster på toppen av hodet. Figurens overkropp lener seg mot høyre og hendene er foldet over hverandre med lange slanke fingre som rører ved billedrammens nedre ramme. Det gjør at man som betrakter legger merke til pikens hender og blikket føres opp mot hennes ansikt. Modellens fjes er blekt med blonde øyenbryn, hun har en stor nese som er sett i profil og en munn med brede sammenbitte lepper og lang hals. At man ser er et par av pikens

⁷⁹ Erik Mørstad. *Malerleksikon. Portrett 1* - Problemstilling forholdet sannhet og skjønnhet og subjektive oppfatning av den personen som blir portrettert. (2007: Otta, Unipub) 230

⁸⁰ Gerd Hennum. *Med kunst som våpen. Unge kunstnere i opprør 1960-1975*. (Oslo: Schibsted forlagene 2007) 82-83

øye, som er stort, rundt og brunt. Bakgrunnen er malt i mørkeblått, en farge Teddy Røwde ofte anvendte i sine portretter som i bildet av Marius. Ansiktet er flate preget, har konturlinjer i en mørkere brune farger rundt ansiktets konturer. Maleriets mørkeblå bakgrunnsfarge står i sterk kontrast mot pikens lyserosa ansikt, formen på den ettersittende røde genseren viser to pikebryst i profil. Bildet har en enkel fargekomposisjon bestående av komplementærfargene blått og gul, rødt og grønt som er satt ved siden av hverandre, uten å virke forstyrrende.

Piken har et rolig, avslappet smil på sine lepper og hun ser ikke ut til å vise følelser. Denne unge kvinnen med sine hengslete skuldre og slanke overkropp er ingen skjønnhet, men hun har en egen stil og karakter. Maleriets tittel er Pike med grønn hatt, og Teddy Røwdes pikeportrett kan forestille hvem som helst. Det var malt med tanke på å selges på separatutstillingen i Kunstnerforbundet i 1947. Teddy Røwdes barneportretter ble malt etter kunstnerens egen fantasi og niesen stod ofte modell mens Teddy Røwde skisserte med penn og blyant, men hun var mer opptatt av malerisk utfoldelse enn ren portrettlikhet. Hun ønsket å formidle fargene og formenes dekorative skjønnhet, det håndverksmessige ved maleriet, som formen i et ansikt. Portrettene betydde mye for kunstneren som studier og var en viktig del av hennes egen maleriske utvikling.

Personskildringer av barneportretter ble av samtidens kritikere lagt merke til for hvor våkent de er oppfattet og hvor følsomt de er skildret både i tegning og farge. Håkon Stenstadvold i *Aftenposten* gikk så langt som til å skrive "at de små barneportretter er det mest verdifulle ved hele utstillingen."⁸¹ For han var (...) "det maleriske konsentrert om en ting, å karakterisere barnet og ved det får fargen en enkelthet som gir bildet kraft, og tegningen blir hel." Han beskrev også "sinnets forundring som slår imot oss fra hvert strøk av denne kunstnerinnens arbeider som ikke blir mindre varm i disse enkelte arbeidene."⁸²

⁸¹ *Aftenposten*, "Kunstnerforbundet: Teddy Røwde". 22.10.1947 (Håkon Stenstadvold)

⁸² *Aftenposten*, "Teddy Røwde". 22. oktober 1947 (Håkon Stenstadvold)

Marit Ingeborg Lange skriver at portretter eller bildet av barn kan stille betrakteren overfor et tolkningsproblem og spør hvor grensen går mellom et sjangerbilde og portrett.⁸³ Man skille gjerne mellom portrettet av barn ved hjelp av gjenkjennelige trekk eller personfremstillinger, mens bilder av en mer almen karakter hvor bildet kan betraktes som en fri komposisjon, gjør det lettere salgbart utenfor kunstnerens og modellens nære familie.

Barneportrettene til Teddy Røwde er vanskelig å karakterisere på grunn av figurenes manglende portrettlikhet, samtidig som maleriene har likhetstrekk i malestil og form. Den tyske renessanse kunstneren Lucas Cranach den eldre, malte det lille barneportrettet av *A Princess of Saxony* (ill. 19) (1517) og med en detaljert utførelse og med en alvorlig mine viser pikens sin sosiale posisjon i samfunnet både i klesdrakt og hvor viktig det er å bli portrettert, og hennes portrett finnes i dag i National Gallery of Art, Washington, D.C.⁸⁴

I mellomkrigstiden 1947 illustrerte Teddy Røwde to av bøker til Wergelandsantologien "Ånd og Ild" I-II (1946) samtidig som det kom flere barnebokillustrasjoner fra hennes hånd.⁸⁵ Detaljrikdommen i disse illustrasjonene kan knyttes tett opp til de fortellende figurmaleriene, fordi de på samme måte var med på å nære til fantasien og fortelle om livets store mangfoldighet.⁸⁶

⁸³ Marit Ingeborg Lange. *Portrett i Norge: "Barn og barndom"*. (2004: Labyrinth Press. Norsk Folkemuseum) 67-85

⁸⁴ Lucas Cranach the elder: *A Princess of Saxony*, (c. 1517) oil on panel: 43.4 x 34.3 cm. National Gallery of Art. Washington. USA.

⁸⁵ Harald L. Tveterås. *Ånd og ild I-II. Henrik Wergeland i liv og dikt*. (Stavanger: Forlaget Stabenfeldt a.s. 1946)

⁸⁶ Harald L. Tveterås, *Barnet som ingen ville leke med. Eventyr*. (1944 : Stavanger. Forlaget Stabenfeldt a.s.) (ill. 37)
Harald L. Tveterås, *Røde og grå dompapper. Eventyr av Henrik Wergeland*. (1943: Stavanger. Forlaget Stabenfeldt a.s.)

Avisanmeldelser av utstillingen i 1947

En introduksjon av utstillingen i Kunstnerforbundet oktober 1947 startet med en presentasjon av Ståle Kyllingstad i *Vårt Land* den 5. september 1947.

Dagbladet intervjuet kunstneren den 16. oktober og signaturen O.S.A kom med refleksjoner i *Dagbladet* den 17. oktober. Siden kom anmeldelsene på rekke og rad med: Håkon Stenstadvold i *Aftenposten* den 22. oktober, Birger J. Moss i *Morgenposten* 23. oktober, Gert Jynge i *Friheten* den 23. oktober, Eli Greve i *Dagbladet* 25. oktober, Pola Gauguin i *Verdens Gang* den 30. oktober og Reidar Revold i *Arbeiderbladet* den 1. November 1947.

Kunsthistorikeren Hans-Jacob Bruns skriver i sin bok om Kunstnerforbundets første 100 år følgende i forbindelse med anmeldelsene av Teddy Røwdes utstilling i 1947:

"Argumenter og diskusjoner omkring form og stil dominerer gjerne i omtaler av de unge nonfigurative og ekspressivt abstraherende kunstnerne. Derimot er det en ganske påfallende fokusering på det innholdsmessige, på selve uttrykket, når det gjelder Teddy Røwdes utstilling høsten 1947. Hennes bilder fascinerer tydeligvis, men som ved debututstillingen i 1940 er det ingen som klarer å komme lenger enn til karakteristikker av dem som særpregede, egenartede, eiendommelige og fremfor alt dypt personlige. Av det parallelle løp som tidens norske kunstliv rommer, er det en ekspressivt abstraherende mot en formanalytisk abstraherende som vi særlig merker oss på den påfølgende utviklingen av et modernistisk billedsyn." ⁸⁷

Det er et interessant poeng Hans-Jacob Brun kommer med, og han refererer til omtalene av Teddy Røwdes utstillinger fra 1940 og 1947, uten at han selv konkretiserer hvilke avisomtaler eller kunstanmeldere han snakker om i form av fotnoter som kan følges opp. Det gjør at det blir viktig å undersøke anmeldelsene fra 1947 i lys av hans nye uttalelser om anmeldelsene av Teddy Røwdes kunst. ⁸⁸

Samtidens omtaler og anmeldelsene av Teddy Røwdes kunst var generelt positive også etter den andre utstillingen i 1947. Anmelderne skrev blant annet at gjensynet med kunstnerens egenartede kunstform ble mottatt med glede hos mesteparten av

⁸⁷ Hans-Jacob Bruun: *Kunstnerforbundets første 100 år*. (1911: Renaissancemedia AS.) 136

⁸⁸ Som kan dokumenteres ved hjelp av noter eller referanser til aviser fra 1947, se litteratur liste bak i oppgaven.

kritikerstanden i Oslo.⁸⁹ Anmeldelsene var både lange og detaljerte og ble foretatt av kunstnere, journalister og kunstkritikere i samtiden.

Håkon Stenstadvold merker seg i sin omtale av Teddy Røwdes "mennesketype og hennes kunstnersinn (...) som synes alle ting er så underlige at hun derfor fyller bildet med dem." Han merker seg også alle detaljene og han skriver videre:

"Men når alle tingene og alle fargene i bildet ligger slik ved siden av dem i naturen, så forstår vi at disse bildene må være diktet. De er hentet fram igjen av malerinnens erindringer, de er liksom brodert utover mens hun satt hjemme og husket (...) vekstene i engene om Frøen."⁹⁰

Stenstadvold innvender samtidig "at bildet er en frukt av meget flid og lite studium" uten at han konkretiserer hva han mener med det. Trolig refererer han til Teddy Røwdes korte tid på Kunstakademiet og han hevder at "hun gikk sine egne veier" med sin malerkunst. Samtidig berømmer Stenstadvold kunstneren for hennes nysgjerrighet, som kommer til uttrykk i hennes naive malerstil og han skriver videre :

"Skjønnheten i disse bildene er som en kunstgjenstands skjønnhet. Som et emaljearbeid, en mosaikk på et østerlandsk skrin, et kinesisk silkebroderi. Men oppfatningen i disse bildene er ikke det sterke menneskets forsøk på orientering i virkeligheten. Vi møter et sinn som synes å ha bevart en nesten barnslig forundring om hvor rart, hvor hemmelighetsfullt, glitrende og farlig livet er på jorden. Og som liksom rømmer hjem til seg selv for å fortelle om det. Jeg tror det er møtet mellom denne mennesketypen som er det positive med Teddy Røwdes kunst"⁹¹

I likhet med Stenstadvold uttrykker Reidar Revold seg i poetiske vendinger når han uttrykker sin begeistring for Teddy Røwdes malerkunst og han beskriver kunsten som "høyst personlig og egenartet", samtidig "dekorativ og poesifylt." Han skriver følgende om selve malerteknikken:

"Denne detaljerende, småpenslede teknikk som i sin nærgående naturalisme har et naivistisk preg, men som først og fremst har en eiendommelig ornamentale karakter. Vi finner eksempler på denne stilen i hagekolonibildene (2, 28) og forbløffes som tidligere av det fabelaktige håndlaget i tegningen og den sikre fargesansen som gjør det mulig for Teddy Røwde å samle alle disse små detaljene

⁸⁹ *Vårt Land, Dagbladet, Aftenposten, Arbeiderbladet, Morgenposten, Friheten, Verdens Gang og Morgenbladet.*
⁹⁰ *Aftenposten*, "Kunstnerforbundet: Teddy Røwde" 22. oktober 1947. (Håkon Stenstadvold)

⁹¹ *ibid.*

til en enhet.”⁹² (...)Det største aktivum Teddy Røwde har er kanskje nettopp at hun har evnen til å beveges, til å oppleve virkeligheten omkring seg med åpne sanser. Allikevel går man fra utstillingen med en følelse av at denne evnen ikke er helt forløst. (...) Og det er i alle fall en stor opplevelse å møte en kunstner som har noe på hjertet, som mener noe med sitt arbeid.⁹³

Både Revold og Pola Gauguin trekker frem Teddy Røwdes evne til beveges og merker seg hennes kunstnersinn ”at det bak denne ytterst tiltrekkende overflaten rørte seg et ungt og beveget sinn som var i stand til å oppleve – og bli rørt og forarget og kunne glede seg over det.”⁹⁴

At kunstanmelderne i samtiden skriver om Teddy Røwdes menneskesinn og andre lignende karakteristikker, uten helt å beskrive malerienes formale karakter og utforming er trolig hva kunsthistoriker Hans-Jacob Brun undrer seg over og bemerker, ved samtidens kunstanmelderne i deres arbeid. Stenstadvold, Revold og Gauguins anmeldelser er for lite konkrete i forhold til analyser av maleriene som beskriver og plasserer Teddy Røwdes malerier i en større kunsthistorisk kontekst. Omtalene og anmeldelsene må også sees i en større sammenheng med tanke på at de var skrevet for nesten 65 år siden og det man må ha som et bakteppe. Teddy Røwde var foruten at å være en seriøs kunster, 36 år gammel en kvinne i sin beste alder, slank og meget vakker, som kan ha påvirket datidens mannlige kunstanmeldere.⁹⁵ Kunstanmeldelsene var skrevet i en annen tid før kvinnesak på 1970-tallet og må sees i lys av dette.

Kritikeren Birger Moss Johnsen i *Morgenposten* uttrykker sin skuffelse over utstillingen i 1947, fordi ”en finner det vanskelig for en kunstner å finne uttrykk for det han møter under andre himmelstrøk”. Johnsen nevner ”lyset, sanseinntrykket eller manglende evne til å kunne absorbere det en opplever” som mulige årsaker til det. Han mener Teddy Røwde ”har latt seg forlede av det fremmedartede”(…) ”som har noe bundet over seg.”⁹⁶ At hun som kunstner skulle ”ha latt seg forlede av det

⁹² ”To malerinner”. okt. 1947 (Reidar Revold)

⁹³ *ibid.*

⁹⁴ *Verdens Gang* ”Teddy Røwde i Kunstnerforbundet” 30.10.1947 (Pola Gauguin)

⁹⁵ Foto 3: avisutklipp av Teddy Røwde fra utstillingen i 1947, side 56

⁹⁶ *Morgenposten*. ”Teddy Røwde i Kunstnerforbundet” 23. 10. 1947 (Birger Moss Johnsen)

⁹⁶ *Dagbladet* ”Teddy Røwde i Kunstnerforbundet” 25. 10. 1947 (Eli Greve)

fremmedartede” er Birger Moss Johnsens egen uttalelse, og han begrunner den ikke ved hjelp av malerstrøk, farger eller annet som beskrive bildene og derfor mister kritikken noe av sin seriøsitet. Men Moss hadde rett i at Teddy Røwdes malerier fra USA var annerledes og få mennesker hadde sett mørkhudede mennesker avbildet i billedkunsten på denne tiden. Derfor hevder Birger Moss at kunsten hennes var fremmed, noe som negativt og skremmende.

Eli Greve beskriver Teddy Røwde som en kunstner som beveget seg på ”ubetrådt mark” (...) ” en kunstner som virker som om hun har sett gjennom en omvendt kikkert”. På grunn av sin nærsynte detaljrikdom sier hun også at ”kunstnerinnen aldri tapte helheten av syne”. Eli Greve går mer konkret til verks i sine beskrivelser av landskapsmaleriene med tittel Hagekoloni I og Hagekoloni II:

De små tette strøk samlet seg til hele fargeplan. Alle de nikkende strå, gras og blomster ble, tross vi synes å se hvert enkelt, likevel til en bølgende eng, til vidstrakte marker. Der var dybde i bildet. Men blikket gjorde en omvendt vandring i det. Ikke som vanlig søkte det mot fjernheten. Nei, øyet søkte fra det fjerne tilbake mot de nære ting i forgrunnen og fortapte seg der i den henrivende detaljrikdom. Som når man står foran en utsikt og plutselig kommer til å se ned på blomstene ved sin fot. Men når øyet gjør en slik omvendt vandring i et bilde følger det kunstnerens anvisning. Hennes øye når først sett det slik og uttrykt det så klart og selvfølgelig at vi villig følger med og etter opplever hennes opplevelse. Den er utsprunget av en ganske bestemt måte å se på.⁹⁷

Kunstnerens behov for forenkling både i form, komposisjon og farge, som bildene fra New Orleans og USA viser, gjør i følge Eli Greve at ”fargen ikke lenger har den fine, lysende blomsterprakt som får en til å tenke på persiske miniatyrer. Den søker mot en enkel treklang av grønt og blått, mot varme brune toner som i ”Gate i New Orleans” eller ”Negerdistrikt i Louisiana. Fargens konsistens er her tett og ugjennomsiktig satt på i store flater.” Dette er kritikk som er konkret og enkel å forholde seg til fordi den går direkte på maleriets ytre kjennetegn. Hun skriver videre at Teddy Røwde ”har sin egen verden å tolke” og ”søker tydelig nye uttrykk for denne, men meddeler dem ikke så overbevisende,” som på utstillingen i 1940. Videre ”var hennes kunst er inne i en vanskelig og ennå uklar overgangsperiode, som stiller store krav til henne selv og

⁹⁷ *ibid.*

tilskueren." I følge Fru Greve, "er det er med forventning og interesse man følger den videre utvikling av Teddy Røwdes særpregede talent".⁹⁸

Etter å ha undersøkt ni omtaler av kunstneren og utstillingen i 1947 ser man hvor viktig det er å se kunstneren i tidens lys for å kunne forstå bildene og sette de inn i den rette aktuelle kulturelle, politiske og økonomiske tidsepoke som rådet. Man ser av avisartiklene og omtalene fra 1947 hvor viktig det er å lese samtidens anmeldelser, for å forstå det bakteppet som rådet i tiden og for å forstå kunsten bedre. Hans Jacob-Brun skriver at samtidens anmeldere ikke klarte å karakterisere kunstverkene til Teddy Røwde, men etter å ha lest alle omtalene viser de at kunstkritikerne generelt hadde svært mye og veldig detaljert å si om hennes andre separatutstilling, selv om noen kritikere hadde ting å innvende. Flere av anmelderne påpekte at kunstneren på midten av 1940- tallet var på søken etter en ny malestil. De hevdet at hun ikke fullt ut beherske teknikken og eksperimenterte med flere ulike malerstiler og retninger i denne perioden. Teddy Røwdes egen vanskelige livssituasjon kan ha vært en medvirkende årsak til at bildene fikk et annerledes uttrykk, og at hun ikke helt klarte å forløse kunsten i et kunstnerisk uttrykk, som i debututstillingen i 1940.

⁹⁸ *Ibid.* Side 54

5. KAPITEL : Separatutstilling i Galleri Per i 1953

Teddy Røwde stilte ut 26 nye malerier på den tredje separatutstillingen fra 3. til 17. oktober i 1953. Utstillingen fant sted i Galleri Per, som holdt til i Kristian Augusts gate 19 ved Tullinløkka i Oslo. Per Rom var aktiv som maler gjennom et langt liv. Han startet sitt eget Galleri Per som ett av de første kunstgalleriene i Oslo for moderne norsk kunst. Rom var også Riksgalleriets leder fra 1953 - 73. Galleri Per var en viktig institusjon i perioden fra 1940 – 53, i tillegg til Kunstnerforbundet (1911) og Kunstnernes Hus (1930). Det var en usikker tid for kunsthandel og Per Rom satset på utstillinger av mer ukjente kunstnere, og førte til at Galleri Per i 1953 ble gjort om til en selveid institusjon.⁹⁹ Fra 1946–73 stiftet Per Rom tidsskriftet *Kunsten i dag*, som han også redigerte.

Seks år var gått siden Teddy Røwde stilt ut sine malerier i Kunstnerforbundet og utstillingen i Galleri Per ble også imøtesett med stor interesse fra publikum og presse. De 26 bildene ble ledsaget av en trykket katalog og 22 av disse ble lagt ut for salg.

Siden siste utstilling hadde Teddy Røwde flyttet til New York med sin nye mann.¹⁰⁰ Det var en periode hvor hun besøkte storbyens kunstutstillinger og auksjoner, for byen var full av inspirasjonskilder til malermotiver som førte til kunstneriske forandringene og videreutvikling av hennes kunst i årene fra 1949 til 1953. Forandringer som man kan oppdage både i sjanger, motiv, farger og maleteknikk. Kunstneren gav i forbindelsen med utstillingen i 1953 flere for intervjuer hvor hun forteller: "Jeg makter ikke store bilder - men hvorfor skulle jeg gjøre det, så mange andre gjør jo det..."¹⁰¹

Teddy Røwde hadde mistet sitt store atelier på Frøen da hun ble skilt derfor var det praktiske årsaker som førte til at hun malte mindre motiver enn tidligere. Malingen foregikk i et lite arbeidsrom på 548 Riverside Drive på Manhattan. Kunstneren var meget kritisk til sin egen malerkunst og i det samme intervjuet forteller hun at: "Jeg har

⁹⁹ Per Rom – utdypning. Norsk biografisk leksikon. I Store norske leksikon. Hentet fra: [http://snl.no/Per Rom](http://snl.no/Per_Rom)

¹⁰⁰ Sosiolog Arvid Brodersen fikk et professorat på The New School for Social Research i 1949.

¹⁰¹ Arvid Brodersen skriver i sine memoarer fra 1982 : "Hun hadde besøkt Amerika flere ganger før og kjente og elsket landet, og gledet seg til å leve og arbeide der."

¹⁰¹ *Dagbladet*, "Jeg har makulert 90 % av mine bilder! Sier Teddy Røwde om utstillingen som starter i morgen". 02.10.1953

makulert 90% av mine bilder!" ¹⁰² Kunstneren satte store krav til seg selv og sin egen produksjon, og hun sier at den var så liten, fordi hun ødela de bildene hun ikke var fornøyd med.

I bildene på Teddy Røwdes siste utstilling var menneskene trukket helt frem i forgrunnen og hun treffer dem like inn på livet. Ikke for å registrere en ytre portrettlikhet i form og farge, men for å vise essensen i modellenes karakter. Ved å analysere Teddy Røwdes *Selvportrett* (ill. 20) fra 1948 vil jeg undersøke hvordan kunstneren ønsker å vise sin egen karakter. Bildet karakteriseres av en enkel malerstil og maleteknikk, som kan sammenlignes med renessansens særegne kvinneportretter.

Menneskefigurene til Teddy Røwde er hentet fra hennes egen fantasi og viser menneskeskildringer i forskjellige situasjoner, som hun maler og med et humoristisk blikk. Hun skildrer menneskefigurene med et våkent og positivt øye for mennesker i forskjellige situasjoner. Hun startet med å tegne små skisser, som hun maler når hun kommer hjem på atelieret. Hennes satirisk blikk, er et særegent uttrykk for hennes New York bilder, og synes å være noe nytt siden utstillingen i 1947. I et intervju med forteller hun hvordan bildene hennes fra New York ble til: "Hun bar alltid med seg en liten skissebok og hvis øynene hennes falt på et motiv hun ble interessert i, tok hun skisseboken og tegnet en skisse. Det kunne hende hun satt på subway én og så mennesker og typer hun ønsket å male. Med den lille skisseboken festet hun dem på papiret, uten at noen oppdaget det i det hele tatt." ¹⁰³ De seks maleriene jeg vil analysere i dette kapitlet er *Selvportrett*, *Amerikansk malerinne*, *Gult kvinneportrett*, *Likhenter fra New York*, *Amerikansk ektepar* og *Akt*.

¹⁰² *Ibid.* Side 58

¹⁰³ *Nordiske Tidene*. "Teddy Røwde, en modern kunstnerinne..." 15. april 1954. (Tormod Petter Svennevig)

Selvportrett, 1948 (ill. 20)

Teddy Røwde har i sitt selvportrett valgt å fremstiller seg selv som en elegant dame på rundt 36 år. Hun er iført en enkel sort kjole, med en sort hatt og hvite hansker. Bakgrunnen er malt i en enkel matt grønn farge, med få og stiliserte strøk. Ansiktet er presist gjengitt med direkte blikkkontakt på betrakteren. Portrettet er i halvfigur og kvinnen er trukket helt frem i formatet. Det er vanskelig å se om hun sitter eller står, fordi hun er delvis tilbakelent. Kvinnen ser ut til å være avslappet og rolig, og ansiktet er blekt, med store og runde gråbrune øyne. Figuren er avskåret nederst ved hoften og et par hansker vises bare delvis. Hun er malt en face, med en alvorlig ansiktsmine og myke lyse lepper, med hår som er mykt plassert på venstre side av hodet. Høyre øre er knapt synlig og øreflippen viser en hvit perle. En sort hatt med to runde pong - ponger bak øret, er trolig etter datidens mote. Rundt kvinnens lange slanke hals synes en hvit blondekrave, en stilisert form som minner mer om sprikende klør enn myk blonde. Formen står i sterk kontrast til kvinnens myke skuldre. Hun er iført en sort kjole med smale trekvart lange armer, som fremhever hennes slanke figur, og kvinnen har en slank midje, med myke hofter hvilket fremhever hennes feminine egenskaper. Ansiktet og armene er malt med tynne konturlinjer med en ørfin pensel i brun-oransje farger i kontrast til den lyse hudens bleke hudfarge. Håret er malt i ulike brune nyanser som følger hodets form og gir maleriet tredimensjonalt volum. Kvinneskikkelsen med den svart kjole, hvit blondekrave rundt halsen og hvite hansker har noe sørgmodig over seg .

Selvportrett har en enkel stil, kan gi renessanse assosiasjoner på grunn av den matte og grønne bakgrunnsfarge. Den nervøse penselføringen vises spesielt i bakgrunnen og rundt kvinnefiguren. Hansker ble i renessansen tolket som attributter for mennesker med høy status eller autoritet og sorte kjoler ble forbundet med mennesker i sorg, Teddy Røwde fremstiller seg selv som en elegant og moderne kvinne med oppbrettede armer og følsomme hender. Om de oppbrettede armene kan leses som symbolikk for og et uttrykk for hennes arbeid som kunstner, men hun avbilder ikke seg selv som kunstner i selvportrettet, men kanskje kan de oppbrettede armene og de slanke hendene indikere at hun er en kvinne, som ønsker å arbeide med sin kunst

Selvportrettet er malt i 1948, som var det året da hun planla å flytte til USA med ny mann og forlate sin 12 år gamle sønn hos faren i Norge. Kvinnens blikk avspeiles i den psykologiske uro og forsakelse hun kan ha følt og er en del av problemstillingen man opplever i dette kunstverket. At Teddy Røwde malte en sprikende hvit blondkant rundt sin egen hals kan gi assosiasjoner til en kristustornekrans og viser hennes egen sorg. Hun malte hvite hansker som ligner forurolige klør og plasserer disse nederst i billedkanten, en dobbelthet som trolig avspeiler den uro kunstneren følte etter skilsmissen i 1947. Ved å male den sprikende hvite blonden rundt sin egen hals formidler hun sin egen psyke.

I følge Ingeborg Glambek oppstår det en helt spesiell situasjon når kunstner og modell er en og samme person, for når kunstneren er både subjekt og objekt, som i et selvportrett kan spennende og avslørende resultater finne sted.¹⁰⁴ *Selvportrett* fra 1948 er ansett som et av Teddy Røwdes aller beste malerier og er et resultat av hennes maleriske følsomhet og evne til å fremstille seg selv med et ærlig blikk.

Amerikansk malerinne, 1953 (ill. 21)

En kvinne med et stort hode og blondt utslått hår står plassert midt i bildets vertikale format. Ansiktet er overdrevent kraftig og ovalt og damen har to blå tettsittende øyne som stirrer mot betrakteren. Damen er avbildet en face og i halvfigur og figuren er trukket helt i forgrunnen av maleriet. Det ser nesten ut som om hun faller ut av formatet, slik hennes venstre arm er kuttet ut av billedkanten. I venstre hånd holder figuren en rød kost og selv om tittelen antyder at man ser en malerpensel, er det vanskelig å se hva den røde kosten skal forestille. Kosten er kraftig forenklet og det er ingen andre ytre tegn som viser at kvinnen er en malerinne. Måten damen holder kosten på, kan synes unaturlig for en malerinne. Damen er iført en lyse blå-hvit ettersittende genser og genseren er malt med en tredimensjonal skyggevirkning, malt ved hjelp av lyse og mørke farger som vises på armer og bryst. Ansiktet er flatt og flatepreget med en blek karnasjon.

Bildets bakgrunn er malt i en mellomblå- tyrkis farge og er malt i kraftigere og grovere malerstrøk enn tidligere arbeider av kunstneren. Den tyrkisblå,

¹⁰⁴ Ingeborg Glambek. Å fremstille seg selv. PORTRETT I NORGE. Labyrinth Press – Norsk Folkemuseum. OSLO. (2004) 54

komplementærfargen står i kontrast til det gule håret og det store blek-rosa ansikt til figuren, som gir en dekorativ effekt.

Dette er ikke et portrettmaleri med oppgave å etterligne, fremstille, gjengi eller på annen måte forskjønne eller knytte seg til portrettet eller figuren. Dette er et sjangermaleri, som behandler typiske og ikke individuelle forhold, og i tid ofte knyttet til øyeblikket. Fortellermåten kan være preget av alvor eller sentimentalitet, men en humoristisk, ironisk eller satirisk fortellerstil er mer vanlig. Sjangermalerier er som regel små i formatet og var tilpasset det kjøpende publikums stuer.¹⁰⁵

Maleriet kan heller ikke være et selvportrett, for Teddy Røwde hadde store mørke gråbrune øyne og mørkt hår, noe som var i sterk kontrast til damen på bildet. *Amerikansk malerinne* er heller en ironisk kommentar til den store gruppen malere i New York som malte for moro skyld. Teddy Røwdes egen kommentar til amatør-malerne i New York var: "Det er jo så mange som maler her, og psykiaterne anbefaler det som avkobling. For mange kan det vel tjene som avkobling – men for kunstneren er det en kolossal spenning,- man kan male i timer, og når man er ferdig, er man meget trett og utkjørt."¹⁰⁶

Gult kvinneportrett, 1953 (ill. 22)

Vi ser ansiktet til en ung dame med en smal grønn hatt på hodet. Figuren er avbildet i breddeformat og det er kraftig avskåret oppe og nede. Kvinnen er trukket helt inn i forgrunnen og hun ser rett mot betrakteren med ett stirrende blikk. Hun har et langt, kantete ansikt, med en lang hals, bleke øynebryn og rosa lepper, ansiktet er lyst og et nordisk av utseende, med rødlige krøller og lokker som stopper bak nakken. Øynene er runde og mørkegrå og kvinnen er iført en lysegul genser med kort hals og figuren er avskåret ved skuldrene. Formatet til det lille bildet, har kunstneren plassert nesten midt i bildets motiv, som gir komposisjonen en interessant innfallsvinkel, og gjør at man fester seg ved kvinnens blikk. Maleriets bakgrunn er malt i mørk gult med lysere gule strukturer i overmalingen. Lyset skinner i gulfargene fra bakgrunnen og gir et

¹⁰⁵ Erik Mørstad. *Malerileksikon. Motivtyper, teorier og teknikker*. (2007: Unipub Forlag) 106

¹⁰⁶ *Nordiske Tidene*. "Teddy Røwde, en modern kunstnerinne maler Sørlandet og Manhattan..." 15. april 1954. (Tormod Petter Svennevig)

gjenskinns og en refleksjon i bakgrunnen på høyre side av bildet. Ansiktets konturlinjer er malt i mørkere konturfarger og ansiktet er malt lyserosa og flate preget. De diagonale linjene som krysser figurens skuldre, hår og øyne, blir stående i vår underbevissthet.

Maleriet er i likhet med de andre figurmotivene fra New York i Teddy Røwdes 1953 utstilling preget av humor og en forenkling som nærmer seg abstraksjon.

Formspråket med de mer oppløsende malestrøkene er grovere enn tidligere malerier fra hennes hånd og penselføringen synes raskere og mindre nøyaktig. Portrettet ble kjøpt av Arne Korsmo i 1953.

Likhenter i New York, 1953 (ill. 23)

Teddy Røwde malte det lille bildet av en likhenter, slik tittelen forteller, et yrke som er forbundet med døden og kan synes tabubelagt.¹⁰⁷ Mannen er plassert midt i billedrommet i et lite vertikalt format og hans brune sko treffer så vidt rammen av billedkanten. Han er ulastelig antrukket i en grønn dress med vest og gul skjorte. Buksen er litt for kort så hans blå sokker synes i glippen mellom skoene og buksekanten, men antrekket er komplett med et blått slips og blått lommeterkle i høyre sidelomme. Han bærer bærer han en brun hatt i sin venstre hånd. På grunn av respekten for de døde, må han å være formelt kledd på jobb. Mannen har et kraftig, blekt og rødmsusset ansikt med et alvorlig ansiktsuttrykk. Øynene er runde og våkne og han er tynn i håret med et hårfeste som bærer preg av alderen.

Mannens kroppsholdning er overdrevet ved at hans slappe, nesten fraværende skuldre henger ned langs kroppen, og han har tatt hatten av hodet, en gest mot tilskueren eller den døende, som en slags siste hilsen. Man kan ikke la være å smile av synet på mannen med dette alvorlige yrket, som ser komisk ut der han står i sin egen drømmelignende tilværelse. Samtidig kan man som betrakter godt forestille seg at hans tilstedeværelse og arbeid som likhenter ikke bare er en dans på roser. Nederst i bildet har Teddy Røwde plassert en kraftig langgrenet rød rose med kraftige torner og et stort tomt konjakkglass.

¹⁰⁷ En likhenter er en person som henter og bringer døde mennesker, som stiller dem, organiserer og arrangerer begravelser.

Bildets bakgrunn hviler på en verden av lys pastellblått. Mannen er uvirkelig og underlig, men det ser ut som om han svever på en lyseblå sky med roseblomsten og drinken i hjørnet like ved. Man kan ikke unngå å undre seg, for hva har likhenteren, rosen og det tomme glasset med hverandre å gjøre, men det er opp til oss som betraktere å finne svar på kunstnernes uttrykk og fantasier.

På en undergrunnsbane i New York hadde Teddy Røwde "sett og observert mennesker, laget seg små notater og "tenkt seg inn i dem" og "forandret til jeg har fått gjengitt dem i den opplevelsen de har for meg." "*Likhenter i New York*" har hun malt og formet i hver minste detalj, han er aldeles livaktig og enda som sett i et buet speil" skrev Håkon Stenstadvold *Aftenposten* i 1953.¹⁰⁸

Jeg har funnet frem til to malerier fra USA med samme tema. I USA er en likhenter "an undertaker" og de to malerier fra New York, beskriver yrkesrollen som Teddy Røwde malte og er av Ben Shahns maleri av likhetere fra New Yorks gangster miljø i 1931-2, med tittel: *The Passion of Sacco and Vanzetti* (ill. 24). Shahn var en kunstner som var opptatt av livets menneskelige og individualistiske sider, fremfor gruppetilhørighet som hos sosial realistene. Han var en figurativ kunstner som malte i en realistisk malerstil. Jack Levine malte *The Gangster's Funeral*, i 1952-3. (ill. 25). Levine var en amerikansk kunstner som skildrer livets bitre, satiriske sider som i malerstilen nærmer seg abstrakt ekspresjonisme, selv om han er en figurativ kunstner.¹⁰⁹ Idéen til å male en likhenter kan Teddy Røwde ha hentet fra samlingen til Whitney Museum of Amerikan Art, hvor begge disse bildene er utstilt og hvor hun kan ha sett dem. Det er et uvanlig motiv og kanskje mer uvanlig i dag, hvor døden synes mer tabubelagt en noensinne.

¹⁰⁸ *Aftenposten* . "Teddy Røwdes utstilling i Galleri Per." 06.10.1953. (Håkon Stenstadvold)

¹⁰⁹ Harry Rand. *The 1930's and abstract expressionism. The Genius of American Painting*. (London: George Wiedenfeld & Nicolson. 1973) 258 - 9

Amerikansk ektepar, 1953 (ill. 26)

En kvinne og en mann står foran oss rett opp og ned, med blikket rettet mot tilskueren som på utstilling. Tittelen røper at paret er i parken og vi kan se de er på tur med en hund. Kvinnen og mannen er malt i full figur, og plassert tett opp i forgrunnen av bildet. De to figurene har fått en stor plass i bildets ellers beskjedne format. Paret er pent antrukket, hun i en blå og hvitmønstret kjole, en hatt med blomster og høyhælte sko; han i blådress, med skjorte og slips. Kvinnen holder en blomsterbukett i venstre hånd, mens mannen holder et halsbånd, med en underlig blåfarget hund. I bakgrunnen er gresset frodig med grønne trær og bladverk som lyser i det fine været, horisontens runde himmelhvelving er blå, med blå skyer og en rund gul sol, som er plassert over de to menneskene. De to figurene står på en rund bakkekam, litt til venstre i billedformatet, og paret er plassert ved siden av hverandre, noe som skaper en balanse i maleriets komposisjon. Figurenes særegne utseende, med store hoder, runde blå øyne, rødlige hår, lange neser, rosa lepper og fjes får en til å smile.

Det amerikanske ekteparet som posere foran oss på tur i parken har et felles uttrykk og utseende, et felles trekk som ektepar som har vært gift i mange år kan kjenne seg igjen i. Ekteparet har likhetstrekk med andre av kunstnerens figurmalerier:

Amerikansk malerinne og Likhenter i New York ved at Teddy Røwde ikke registrerer figurenes ytre portrettlikhet, men gir figurene fellestrekk eller "typer", som hun formidler med en menneskelighet og humoristisk nerve. Hun sa selv i et intervju før utstillingen i 1953:

"det var et ektepar jeg fikk se tilfeldigvis – et middelklasseektepar på søndagstur i Central Park; - hun med sin nye hatt og stripe kjole og han med sin uklanderlige, nye dress og begge alvorlige og hyggelige. Og de er malt uten ondskap, forsikrer hun."¹¹⁰

Bildet hører inn under sjangerkategorien dobbeltportrett, hvor flere personer er avbildet i samme bilde, og jeg vil se på flere slike for å finne hva som er særegent for bildene. I 1930 malte den amerikanske kunstneren Grant Wood (1891-1942) bildet

¹¹⁰ Nordiske Tidene. *Teddy Røwde, en moderne kunstnerinne maler Sørlandet og Manhattan*. 15. april 1954. Intervju av Tormod Petter Svennevig.

American Gothic (ill. 27) et maleri som ble et ikon i USA.¹¹¹ Grant Wood skrev et essay med tittelen: "Revolt against the City" i 1935, hvor den puritanske og etiske dyd, med røtter i USAs midtvest (Iowa) og regionalismen var en malerbevegelse med fokus på Amerikas regionale utkant.

Motivet viser en bonde og hans jomfruelige datter som poserer foran et hus vist i en Gotisk stil, som gjenspeiles i bildets tittel. *American Gothic* er et symbolt på den puritanske etikk og dets dyd og med bildet mente Wood at han hedret midtvestens karakter. I motsetning til den abstrakte malerkunsten med surrealisme og kubisme, som rådet blant kunstnerne i Europa og med den abstrakte ekspresjonisme som vokste frem i New York i samtiden, formidlet regionalismen den nostalgiske Amerika i sterk kontrast til den sofistikerte kosmopolitiske storbylivet i New York. Grant Wood kan ha "lånt" både det konvensjonelle 1900-talls portrettfotografiet og hentet inspirasjon fra den nord europeiske realismen fra det 1500-tallets malerkunst i motivet til *American Gothic*. Teddy Røwde hadde ganske sikkert sett bildet mens hun bodde i New York på begynnelsen av 1950-tallet, for motivet var blitt et ikon i USA i samtiden, og det gir assosiasjoner til andre dobbeltpar som billedmotiv i kunsthistorien.

I begge maleriene er menneskene trukket i forgrunnen, med blikk som ser rett mot betrakteren. Teddy Røwdes ektepar forestiller ikke realistiske eller naturalistiske mennesketyper, hun malte heller ikke etter fotografi eller modell slik som Grant Wood. Begge maleriene viser mennesketyper som er klisjeaktige, malt i en forenklet stil, men Røwdes ektepar vises i fullfigur og Grant Woods par i halvfigur. Ikonografisk sett er de to maleriene ulike ved at *Amerikansk ektepar* har en humoristisk side, mens *American Gothic* skildrer forholdene under den alvorlige depresjonen på slutten av 1920-tallets USA og med en politiske tanke om nasjonal identitet. Når Teddy Røwde valgte å titulere bilde sitt *Amerikansk ektepar*, fremhever hun figurenes nasjonalitet og identitet i tittelen.

¹¹¹ James M. Dennis. "Grant Wood". A Study of American Art and Culture. (University of Missouri Press. 1986.) 229-235

Maleriet av franskmannen Henri Rousseaus fra 1909 av dikteren Guillaume Apollinaire og Marie Laurencin med tittelen *The muse inspiring the poet II* (ill.28) har på grunn av sin naivistiske forenklete fremstilling av maleriet og fortellende malemotiv også andre fellestrekk med Teddy Røwdes figurmaleri. Rousseau presenterer Marie Laurencin malt med venstre hånd som i en guddommelig gest. Paret ligner hverandre i malerform og karakteristikk og har likhetstrekk med hennes *Amerikansk ektepar*, for kunstnerne har malt et storbypar på tur i parken, hvor naturen er forenklet og abstrahert i form og farge. Henri Rousseau var i likhet med Teddy Røwde ikke opptatt av portrettlikhet, men ønsket å fange en persons karakteristikk ved hjelp av maleriske virkemidler. Figurene kunne få et personlig uttrykk (portrettlikhet) hvis en nær person gjenkjenner det og Marie Laurencin skal ha blitt fornærmet fordi Henri Rousseau hadde malt henne tykkere enn i virkeligheten.

Teddy Røwdes ektepar viser "typer" eller figurer mer enn portretter. *Amerikansk ektepar* har noe av den intellektuelle underfundigheten som er så karakteristisk for det nesten "uamerikanske" humoren i magasinet "The New Yorker", som kunstneren leste. Magasinet har mange illustrasjoner som kunstneren kan ha hentet inspirasjon til og bilder som med et satirisk blikk gjør narr av byens beste borgerskap.¹¹²

***Akt*, 1953 (ill. 29)**

Maleriet skiller seg fra en klassisk representasjon ved at Teddy Røwdes nakne kvinnekropp ikke er idealisert eller forskjønnet. Figuren står i en kontrapoststilling, i en balansert asymmetrisk kroppsholdning hvor kroppsvekten hviler på høyre benet, mens venstre benet er ført ut til siden. Man ser en kvinne med føttene godt plantet på bakken, med smale hengende skuldre, tunge korslagte armer, små runde bryster, brede hofter og kraftige ben. Damen har et lite mørkt kvinnekjønn, som vises mellom de lyse lårene. Hun har en lang kraftig hals og et hjerteformet ansikt på toppen av den store kroppen som er vist frontalt og i full figur. Håret er rødlig, utslått og

¹¹² *The New Yorker* er et amerikansk tidsskrift med reportasjer, kulturanmeldelser av forskjellig slag, essayer, serier, dikt og fiksjon. Det gis ut med 40 nummer i året.

trekvarrtlangt. Øynene er små og grønne, nesen er lang og leppene tynne. Hun ser på betrakteren med et uttrykksløs mine.

Den oransje konturlinjen følger kvinnens form rundt kroppen og den perlemorshvite huden. Huden er lys og i sterk kontrast til den tjæresvarte bakgrunnen, som både synes raffinert og grafisk utført. Den lille akten mangler de riktige Venus-målene, men den minner oss om at det er skjebne i en kropp. En kontrapoststilling som den kvinnen står i, blir ofte forbundet med klassisk ballett. Det gir bildet et komisk preg fordi damen langt fra er noen sylfide eller ballettdanserinne, med sin tunge nakne kropp. Stillingsmotivet er et av de vanligste i figurativ billedkunst. Kvinnekroppen er lys rosa, voluminøs og er en representasjon av nakne kvinnekropper som gir assosiasjoner tilbake til renessansens madonnaer og *Akt* s gjennomskinnelige hud kan assosieres med de mytologiske scenene til Lucas Cranach den eldre (1472-1553). På grunn av sin nakenhet og mangel på forskjønnelse minner *Akt* om modernismens og 1950- tallets malerstil, men som de fleste kunstnere hentet Teddy Røwde også inspirasjon og kreativitet fra mange kunstnere og malerstiler før henne, før hun tilslutt skapte sitt eget. I 1932 malte hun et stort bilde med tittel *Naken Pike*, som var utstilt i 1940. Maleriet er svært annerledes enn *Akt* fra 1953.

***Naken Pike*, 1932 (ill. 30)**

En ung kvinnemodell er avbildet i full figur på en horisontalt stripet seng. Piken er helt naken og ser direkte mot betrakteren med en alvorlig mine. Hun har hendene strukket ut til hver side av sengen, som om hun holder balansen på sengen bak. Maleriet er konvensjonelt malt og var trolig et elevarbeid. Den enkle ferskenfargede bakgrunnen, og kroppens lyserosa volum har likhetstrekk med Revold- elevenes maleteknikk. De to aktmotivene viser at Teddy Røwde med *Akt* hadde funnet sin egenutviklede og personlige malestil, mens *Naken pike* er som hentet ut av lærerboken til Axel Revolds skole på 1930-tallet.

Arve Moen skrev i 1954 at Madonna også var kvinne, og når Teddy Røwdes maler en kvinneakt i 1953, med hengende skuldre, tunge armer og brede hofter er det ikke de manglende Venus-målene som slår oss, men vi blir minnet om at det er skjebne i en kropp.¹¹³

De små maleriene fra 1953 utstillingen hadde mange fellestrekk og figurene var malt med store hoder og små menneskekropper og kan i overdrivelse og ironi synes karikerte, men har et særegen stil som var kunstnerens egen. Denne stilisert og forenklete malerstil var en nyskapende del av Teddy Røwdes billedkunst på 1950-tallet og viser at hun nærmet seg en mer formoppløsende maleteknikk med større mulighet til improvisasjon.

¹¹³ Arve Moen. "Teddy Røwde" *Kunsten i dag*. 1954. 18

Avisanmeldelser fra utstillingen i 1953

Anmeldelsene av utstillingen i Galleri Per startet med et intervju av kunstneren i *Dagbladet* den 2. oktober 1953. Deretter fulgte Ole Mæhles lange anmeldelse, også i *Dagbladets* spalter 5. oktober. Den anerkjente kunstanmelderen Håkon Stenstadvold i skrev for *Aftenposten* den 6. oktober. Deretter fulgte kunstanmeldelsene på rekke og rad med: Omar Kvalvaag i *Vårt land* den 7. oktober, Arve Moen i *Arbeiderbladet* den 9. oktober, Birger J. Moss i *Morgenposten* den 10. oktober, Johan F. Michelet i *Verdens Gang* den 10. oktober og tilslutt Ferdinand Finnes omfattende kronikk i *Morgenbladet* 14. oktober 1953.

Om utstillingen til Teddy Røwde i Oslo oktober 1953 skrev *Dagbladets* kunstkritiker Ole Mæhle at: "Sjelden ser man en så utsøkt og kresen utstilling" (...) Bildene er "fylt av en særegen poesi og sjarme, mild og overbyggende og medmenneskelig medfølelse." (...) Ole Mæhle slår videre fast at Teddy Røwdes kunst har utviklet seg gjennom det nye miljø i New York, som har satt spor i Teddy Røwdes maleriske språk. Han bekrefter at kunstneren ikke bare har bevart sin egenart, men utdypet og forfinet kunsten i form av en sterkere konsentrasjon og ytterligere finsliping av det kunstneriske språk, som har gitt resultater. Mæhle beskriver utstillingen som "en liten lekkerbisken for gourmeter!" Han refererer til det faktum at kunstneren ødela så mange av sine malerier, før hun ble fornøyd og at utstillingen fra 1953 var et resultat av en evalueringsprosess. Det er den menneskelige medfølelse og overbærende ironi, samt de små formater og nitide detaljeringen i bildene som ifølge Ole Mæhle gjør denne karakteristikken nærliggende.¹¹⁴ Tilslutt sier Ole Mæhle at Teddy Røwde er en kvinne av sin tid, men at "hennes kunst har lange perspektiver bakover i kunsthistorien". Han refererer til kunstnerens raffinerte selvportretter og han sammenligner bildet med kunsten til den franske renessansekunstneren Francois Clouet (1510-1572) på grunn av hans nøyaktige og detaljerte arbeider, og et fint eksempel er hans maleri *Dame i badet, 1571* (ill. 33).¹¹⁵

Kunstkritikeren Håkon Stenstadvold skrev: "Med en tegnekunst som lever i hver eneste linje og en farge så finstemt og perfekt malt at det neppe finnes maken i norsk

¹¹⁴ *Dagbladet* av Ole Mæhle. *Eksklusiv utstilling i Galleri Per*. 05. oktober 1953

¹¹⁵ Francois Clouet (ca. 1510 – 1572) Fransk renessanse, portrett og miniatyrmaler.

kunst i dag. Viser Teddy Røwde oss virkelighetens mennesker sett fra et lite hull i teppet foran drømmelandets scene.”¹¹⁶

Teddy Røwde skal selv ha uttalt i et intervju med Tordis Lindeman etter utstillingen i 1953: (...)” - jeg var veldig glad for det Stenstadvold skrev om meg...”¹¹⁷ Håkon Stenstadvolds sammenligner Teddy Røwdes kunst med Reidar Aulies sosiale maleri fra perioden etter utstilling i 1940. Han viser til at hun arbeidet videre og utstillingen i 1947 ”overrasket hun med å male noen egenartede skarpt detaljerte figurbilder og underlige landskaper med en fantastisk vegetasjon” og etter å ha sett utstillingen i Galleri Per i 1953 konkluderer han:

” På Teddy Røwdes utstilling i Galleri Per får vi se en merkelig sammensmeltning av drøm og virkelighet. Det er slutt på rare situasjoner i drømmeland, men der er mer av virkelig følelsesuttrykk, virkelig originalt syn enn noen gang før. Den stil som i landskapene ennå har det med å fortape seg i broderi, blir i figurbildene til minutiøs karakteriseringer..”¹¹⁸

Omar Kvalvaag trekker frem Teddy Røwdes små formater. Samtidig som han skriver at det lille format stiller sine spesielle krav:

”Alt må jo konsentreres sterkt – hvert lille strøk og hver strek krever presisjon og fargen krever klarhet. (...) Kort sagt, det krever intens konsentrasjon...(...) men nå ser det ut som kunstnerinnens kresne krav til ekthets i det kunstneriske uttrykk er blitt strengere med årene-”¹¹⁹

Kvalvaag karakteriserer Teddy Røwdes formspråk som en slags naivistisk, poetisk satire.

Arve Moen i *Arbeiderbladet* fremhever hennes egenart som kunstner og hevder at hun har funnet ”sitt tema og artistiske presisjon”. Det er karakteristisk for kunstneren at hun alltid går tett inn på sitt motiv (...) og blomstene i forgrunnen like nær oss som om vi skulle se dem gjennom en lupe. Det oppnår et slags mikrokosmos som gir de små formatene en egen monumentalitet. ”Det samme gjelder portrettene som aldri

¹¹⁶ *Aftenposten*. ”Teddy Røwdes utstilling i Galleri Per.” 06.10.1953. (Håkon Stenstadvold)

¹¹⁷ Tordis Lindeman. *Motiver fra løkker og skraphauger...* Tidsskrift: Alt for damene. Nr. 4. 30. januar 1954

¹¹⁸ *Aftenposten*. ”Teddy Røwdes utstilling i Galleri Per.” 06.10.1953 (Håkon Stenstadvold)

¹¹⁹ *Vårt Land*. ”Teddy Røwde med miniatyrmalerier” 07. Okt.1953 (Omar Kvalvaag)

nøyer seg med å være en registrering av former og farger, men snarere er en slags karakteranalyser av en analytiker med atskillig humoristisk sans og malice".¹²⁰

Birger J. Moss i *Morgenposten*, som var mer avventende til Teddy Røwdes kunst i 1947 skrev meget positivt om den tredje utstillingen den 10. oktober 1953:

"I dag er hun blitt en liten mester på sitt spesielle område. Særlig er portrettene og figurbildene i petitformat rene perler." "Ytterst fornøylige er de mer dagsaktuelle typene fra det amerikanske borgerskap, en minnes og kjenner dem igjen fra Sinclair Levi's berømte "Babbit" "Det lille selvportrett er særdeles fint, det er strålende vakkert i sin enkle holdning. En fin og morsom utstilling."

Verdens Gangs anmelder Johan Fredrik Michelet skriver at Teddy Røwdes malerstil i det lille, nesten miniatyrlignende format, åpenbart sammenfaller med stilen og på hennes personlige syn på livet og virkeligheten. "(...) Teddy Røwde har en ganske makeløs teknikk. Hun kan male de fineste detaljer med full pensel og med et rikt og herlig malerisk stoff og han minner om at "detaljer og tekniske subtiliteter er det siste og ikke det første i kunsten".¹²¹

Kunstneren og kunstanmelderen Ferdinand Finne skriver i sin omfattende kronikk i *Morgenbladet* den 14. oktober 1953 "Tanker omkring en utstilling" i forbindelse med Teddy Røwdes utstilling i Galleri Per:

"Teddy Røwde uttalte i et intervju at hun ikke maktet det store format; det virket som om hun ville unnskyldte en defekt ved sitt talent. Men årsaken kan være betinget av et ønske av å yte – prestere – bare det beste innen talentets begrensning, av en øket selvkritikk som i sin ytterste konsekvens kan utarte til en monoman trang til perfeksjonisme; med andre ord av utvikling av fordypelse i kunstnerens metier." Hun transponerer sine inntrykk gjennom en så sterk personlig opplevelse at resultatet helt blir hennes eget; det er Teddy Røwdes blomsterverden vi føres inn i. Denne evnen til opplevelse ble enda tydeligere for meg da jeg en gang fikk se hennes reaksjon overfor blomster i en hvit mugge. Blomstene hadde jeg selv gledet meg over i flere dager, men nå hang de sjaskede omkring inntørkede stilker med rester av døde blomsterfrukter. Den egenartede skjønnheten ved denne visne buketten med sin aura av naken, ensom stemning, og samspillet mellom linjer, former og farger virket fascinerende på henne og vakte hennes malerlyst; og resultatet forbløffet meg (nr. 11).¹²²

¹²⁰ *Arbeiderbladet*. "Teddy Røwde". 09. okt. 1953. (Arve Moen)

¹²¹ *Verdens Gang*. "Teddy Røwde." 10. okt. 1953. (Johan Fredrik Michelet)

¹²² *Morgenbladets kronikk*. "Tanker omkring en utstilling. Teddy Røwde i Galleri Per." 14. okt. 1953. (Ferdinand Finne)

Kunstnervennen Finne skriver om blomsterverdenen til Teddy Røwde at "den har intet småpent over seg. De utpenslede detaljene på de miniatyraktige lerretene er sanset ut i fra et større helhetssyn, og bildene har ofte en monumental karakter (...) En følelse av noe universelt, ja nesten kosmisk, som kommer til uttrykk i en enkelt blomst."¹²³ Han sier også at kunstneren har klart å beholde sin egenart gjennom mange år (...) "og har bygget en skanse rundt sin personlige maleverden hvor fremmede elementer sjelden får innpass". Det vil ikke si at hun ikke prøver å lære av samtidens eller fortidens mestere; det ser vi blant annet i *Akt* som vitner om hennes beundring for Clouet, og i *Dame i New York park*¹²⁴ og *Amerikansk ektepar* hvor bakgrunnen muligens kan minne om Giotto. Ferdinand Finne, som også var en god venn av Teddy Røwde, skrev at hennes beskjedne produksjon var:

" (...) betinget av flere årsaker; en spesiell teknikk som krever lang tid, eller av ytre omstendigheter som mangel på atelier, dårlig økonomi, ustanselige reiser; det kan være en relasjon efter kampen med en langvarig oppgave, eller det kan være en rent periodisk foreteelse. (...) Selv utalte hun jo i det samme intervju, at hun har makulert 90 pst. Av de siste seks års produksjon; de 26 bildene i Galleri Per er alt hun har beholdt".

Han tilføyde tilslutt: "Det kunne vært ønskelig om flere kunstnere hadde samme selvkritikk..."¹²⁵

Selv om mottagelsen av kunsten til Teddy Røwde i 1953 var strålende, skulle utstillingen bli den aller siste store visning av hennes arbeider på nesten førti år. I et intervju med *Nordiske Tidene* fra 1954 forteller Teddy Røwde om sin maleteknikk: "Jeg bærer alltid med meg en ganske liten skissebok, (...) Faller øynene mine på et motiv jeg blir interessert i, tar jeg opp skisseboken og tegner en skisse. Det er ikke bare mennesker Teddy Røwde får impulser til å feste på lerretet, men med sitt vare blikk for menneskeskjebner, utpensler hun figurene på en naivistisk og barnslig måte som ufarliggjør billedmotivet og fanger betrakteren. Samtidig var hun

¹²³ *Morgenbladets kronikk*. "Tanker omkring en utstilling. Teddy Røwde i Galleri Per." 14. okt. 1953. (Ferdinand Finne)

¹²⁴ Bildet fikk katalog nr 22, i utstillingen på Galleri Per i 1953.

¹²⁵ *Morgenbladets kronikk*. *Ibid.*

meget diskré i sin observasjonsevne av motivene og hun var opptatt av at menneskene var "malt uten ondskap."¹²⁶

Kunstkritikerne i 1953 var meget positive til Teddy Røwdes tredje separatutstilling. De peker på at kunstneren hadde funnet sin egen malerstil i det lille format, og at hun nå fullt ut behersket dette rent malerisk og teknisk sett. Hun hadde arbeidet hardt for å finslipe og forfine sitt maleriske språk og at den nitide detaljeringen som var presset sammen innenfor en minimal billedflate så ut til å bære frukter. Teddy Røwdes kongruens mellom form og innhold, mål og middel, går inn i et kunstnerisk helhetssyn hvor hvert bilde er en verden for seg. Som betrakter kan en ikke annet enn å beundre fargene, formene og linjene som kunstneren benytter gjennom sine fantasifulle menneskelige karakteristikker og inntrykk fra naturen, som i *Amerikansk ektepar* og hagekolonibildene.

Teddy Røwdes sanne intensjon med kunstverkene hun malte i 1953 synes å være knyttet til den nysgjerrigheten hun følte i møtet med storbymenneskene i New York, for som hun selv sier: "Jeg liker å være yrkeskvinne og husmor i Amerika, liker gjennomsnittsam Amerikaneren for hans gode åpenhet og hans nesten nysgjerrige barnslige nysgjerrighet."¹²⁷

Tordis Lindeman som intervjuet Teddy Røwde i 1954 beskrev Teddy Røwde som "et menneske som til daglig var stille og innadvendt - men som gjennom kunsten ble åpen mot livet og alt og alle."¹²⁸ Det er noe av denne åpenheten, ved de små lerretene som gjør at man må gå helt frem til motivet for å undersøke detaljene. De dekorative fargene, de underlige formene og en merkelig stemningen, hefter ved en som betrakter. Enten det er naturlandskapene med sin frodighet og fantasirikdom som ikke helt ligner på virkeligheten, barneportrettene med sin ynde og naive malerstil, eller figurbildene med sine skjematiske ansikter av store hoder på små kropper. Alle resultater av kunstnerens frodige fantasi og hardt kunstnerisk arbeid.

Etter kunstnerens separatutstilling på Galleri Per i oktober 1953, hvor Teddy Røwde hadde fått meget god omtale i Oslopressen, skriver Arve Moen noen måneder senere

¹²⁶ *Ibid.*

¹²⁷ Tordis Lindeman: "Motiver fra løkker og skraphauger..." Intervju. Tidsskriftet. 1954

¹²⁸ *Ibid.*

en omfattende artikkel om hennes malerkunst i *Kunsten i dag* basert på bildene fra utstillingen i 1953 og han skrive:

"For meg står det slik at her har det estetiske og det menneskelige innholdet funnet et modus vivendi som opphever motsetningen. Tvers gjennom retninger og ismer – men uten frykt for å finne lærdom og verdier hos andre – har Teddy Røwde funnet en farbar vei som førte fram akkurat for hennes talent. Det har krevd arbeid og konsentrasjon, selvtillit og trofasthet, men det har brakt henne resultater som var møyen verd. Hun hadde noe på hjertet og har maktet å uttrykke det i en kunstnerisk form som er overbevisende både i sin kvalitet og sin inderlighet. I ung norsk kunst har hun ryddet seg en plass som hun har rett til å kalle sin egen. " ¹²⁹

Arve Moen sier at Teddy Røwdes kunst er et "vellykket kompromiss" mellom det drama som til enhver tid utspiller seg i en kunstners sinn, og han kommer inn på spenningen mellom det innholdsmessige og fortellende og det formale estetiske – billedkunstens evige problematikk, og Moen har rett i at de fleste kunstnerne må komme til et kompromiss, mellom dramaet i enhver kunstners sinn og hva kunstneren vil uttrykke. Hvilke kunstneriske uttrykk og maleriske virkemidler dekker det Teddy Røwde hadde på hjertet og hvor stor grad av abstraksjon og fortegning var nødvendig for å bringe innhold og form i overenstemmelse med hverandre? I følge Moen må kunstneren finne fram til en syntese av alle de ekstreme bestrebelser som er oppe i tiden, for disse viser seg gjerne å være for ensidige – selv om de er nødvendige som overgangserobringer. I sitt syn på at disse foregangsmennene, de som fornyer maleriet som oftest er ensidige intellektualister og teoretikere kan synes overdrevet. Det er heller slik at de ved siden av sin kunstneriske begavelse eier evnen til intellektuell artikulasjon.

Artikkelen i *Kunsten i dag* er interessant fordi den viser 1950- tallets syn på det skiftende kunstsyn som rådet i samtiden og spenningene mellom figurativ og abstrakt kunst, og viser kunsthistoriens utvikling som jeg vil komme tilbake til i mine konkluderende betraktninger tilslutt.

¹²⁹ Arve Moen. "Teddy Røwde" *Kunsten i dag*. Nr. 1 – 1954. 27. Hefte. Oslo. (omslag og 4-19)

6. KAPITEL : Retrospektivutstilling i Oslo Kunstforening, 1992

Den 14. mai – 31. mai 1992 ble Teddy Røwdes bilder utstilt i Oslo Kunstforening for siste gang, og utstillingen fikk tittelen Teddy Røwde: Malerier – et tilbakeblikk.¹³⁰ Et skjønnsomt utvalg av kunstnerens arbeider ble vist frem og utstillingen ble til på initiativ fra kunstnerens svigerinne Christa Brodersen. Oslo Kunstforening fant frem til hennes bilder ved hjelp av en annonse i Aftenposten den 28. februar 1992. Et stort antall av maleriene var utlånt fra private eiere og tilslutt ble det så mange at man måtte foreta et utvalg. Utstillingen fant sted i Oslo Kunstforening i Rådhusgaten 19 og den var delt mellom tre forskjellige typer utstillere og den varte til 31. Mai 1992.¹³¹

Av i alt 54 ulike arbeider var syv nye malerier til salgs. Bildene var i forskjellig teknikker: akvarell, gouache, tegninger (penn og blekk) og oljemalerier. Til å begynne med ønsket ikke Teddy Røwde å stille ut bildene etter så mange år, på grunn av sykdom etter en alvorlig operasjon på 1980-tallet, som hadde svekket henne fysisk. Arrangøren av utstillingen la særlig vekt på å vise bilder som ikke ellers var offentlig tilgjengelige. Teddy Røwde (f. 1911) ble omtalt som "en betydelig og original kunstner med naivistiske malerier som sjelden er utstilt."¹³²

Hennes små miniatyrer i gouache som hun malte i Mexico på 60-tallet viser hvordan hun nærmet seg en mer abstrakt uttrykksform. Disse bildene "forteller om et raffinement i fargene som fortsatt var intakt, og om en imponerende evne til omstilling og nytenkning" som Arnstein Arneberg skrev i sin anmeldelse av utstillingen.¹³³ De små bildene med tittel *Indiansk landskap, grønt* (ill. 33) og bildet *Mexicos hellige jord, blått* (ill. 34) "skapte ekstra glede", og det var trolig det siste bildet hun malte.¹³⁴

¹³⁰ Oslo Kunstforening ble stiftet i 1836, for å sikre et fast visningssted for billedkunst i Norge – et par år før Nasjonalgalleriet ble vedtatt etablert. Oslo kunstforening er den eldste medlemsorganisasjonen i norsk kulturliv.

¹³¹ Malerier av kunstneren Kristin Aarnes (f. 1955). I tillegg til "Glass av i dag", med arbeider av Kari Ulleberg, Kari Hoffstad, Karen Klim og Ulla Brantenberg.

¹³² Dessverre var det mange mennesker som ikke fikk sett utstillingen i 1992, på grunn av tidspunktet for utstillingen noe Erik Egeland skrev i sin anmeldelse. (I et brev som ikke ble trykket): "Mai måned er en utakknemlig tid for kunstutstillinger." grunnet alle helligdagene.

¹³³ *Dagens Næringsliv*. "To generasjoner – to verdener." ETTER BØRS. Utstillinger 15. mai. 1992 (Arnstein Arneberg)

¹³⁴ *Aftenposten Aftenutgave*. "Sødmefylt møte med malerier". 15. mai. 1992 (Tone Myklebost)

Avisanmeldelser fra utstillingen i 1992

Det var kun én lang repotasje med intervju i Aftenposten Aften av Teddy Røwdes retrospektive utstilling som ble presentert i Oslo kunstforening i mai 1992. Pluss en anmeldelse av Dagens Næringslivs Arnstein Arneberg og derfor er det viktig å trekke frem kunstanmelder Erik Egeland's anmeldelse i Aftenposten, selv om den aldri kom på trykk, fordi han har et interessant perspektiv på samtidens kunstliv.

Arneberg starter med å omtale Teddy Røwde som "en grand old lady i norsk maleri" og beskriver utstillingen som "et kjærkomment møte med et svært begrenset og meget raffinert produksjon." Aftenpostens journalist Tone Myklebost siterer: "Det er et sjokk å se igjen bildene sine etter så mange år. Men jeg liker å se dem, innrømmer 81-årige Teddy Røwde der hun sitter blant alle sine maleriske barn". Og tenk at det var så mange! For noen av bildene husket hun, mens andre hører til perioder som delvis hadde fått glemselens slør trukket over seg. "Men så står de plutselig der igjen – med nytt liv." ¹³⁵

Aftenposten beskrev Teddy Røwdes kunst: "Vakre duvende landskaper, rare små portretter, abstrakte fargesammensetninger – alle er de hennes uttrykk skapt gjennom mange år i USA, Mexico og Norge. I 34 år oppholdt hun seg i USA med sin professormann. Men for 12 år siden ble hun rammet av sykdom og måtte legge penselen på hyllen. Samtalen avsluttes med at Teddy Røwde sier:

"Om jeg bare kunne fått holde på noen år til, vet jeg hva jeg ville arbeidet videre med – og gjort annerledes, sier hun lengselsfullt." Å se igjen bildene etter så mange år må ha vært morsomt, men man kan også spore en trist undertone i intervjuet i Aftenposten. Det var fremdeles mange bilder og motiver hun gjerne skulle ha malt.

Arnstein Arneberg fra Dagens Næringsliv skriver om "en begrenset og meget raffinert produksjon" hvor arrangøren hadde lagt vekt på å vise bilder som ikke ellers var offentlig tilgjengelige på grunn av at mange bilder befant seg i private samlinger. ¹³⁶ Han la vekt på at Teddy Røwdes kunstverk "var en kresen produksjon, hvor fargene

¹³⁵ *Aftenposten Aftenutgave*. "Sødmefyllt møte med malerier" 15. mai. 1992 (Tone Myklebost)

¹³⁶ *Dagens Næringsliv*. *Utstillinger, Etter Børs*: "To generasjoner – to verdener." 15. mai. 1992 (Arnstein Arneberg)

stod i sentrum." Mangeårige utenlandsopphold var en av årsakene til at hennes produksjon var blitt så liten. Samtidig fant hun også mange av malemotivene ute i verden, motiv som ble utgangspunktet for utstillingenes største attraksjoner. Han nevner også "den frodige vegetasjonen i sydstatene av USA, som lå til rette for malerisk utfoldelse og hvor sosial elendighet gav hennes medfølelse engasjement mye å spille på."¹³⁷

En anmeldelse som ikke ble skrevet

Erik Egeland (1921-1996) som var en anerkjent kunstkritiker i Aftenposten skrev en anmeldelse av utstillingen i Oslo Kunstforening i avisens morgenutgave i mai 1992. Denne artikkelen ble av ukjente grunner ikke trykket, men her er et utdrag av teksten: "Teddy Røwde en gang blendende, eksklusivt vakker og en av gründeren generalkonsul Røwdes døtre. Hennes maleri tjente andre guder enn tidens politiske og sosiale engasjement." Egeland sier videre at "Man skulle tro at hun dermed ble fortrenget i vårt radikalisererte kunstliv mot slutten av 1930-årene og inn i krigen. Men så sterkt og egenartet fremstod hennes maleri at malerne selv begeistret fremhevet det."¹³⁸ Egeland skrev "at det tales stundom, nokså malplassert om kvinnekunst. Men her er den (Teddy Røwdes kunst)(...) egenartet, med et sterkt og stille liv, som nå kanskje makter å bære betegnelsen tidløst."¹³⁹ Det kommer frem av Egelands anmeldelse at kunstneren ikke har fått den plass i kunsthistorien som hun fortjener. I følge Erik Egeland er: "Teddy Røwdes navn (...) falt ut av den berømmelige generasjonen som på grunn av de eldre dominante frescobrødre og Henrik Sørensens krets, ble kalt "mellomgenerasjonen" alt for lenge. Men hun burde nevnes i samme åndedrag som mer eller mindre navngjetne samtidige, som en Kai Fjell, en Reidar Aulie, en Bjarne Ness..."¹⁴⁰ Malere som Reidar Aulie, Pola Gauguin, og Ferdinand Finne, utgjorde en stor del av kritikerstanden i samtiden, som alle uttrykte en positiv begeistring for Teddy Røwdes kunst.

¹³⁷ *Dagens Næringsliv*: Etter børs. Utstillinger. 15. Mai 1992. (Arnstein Arneberg)

¹³⁸ Erik Egelands notat i Aftenposten (som ikke ble trykket). Okt 1992. Egeland var selv kunstutdannet og journalist i Morgenbladet og senere Aftenposten.

¹³⁹ *Ibid.*

¹⁴⁰ *Ibid.*

Tegninger

Det er viktig å skrive noe om Teddy Røwdes tegninger, fordi teknikken som hun brukte i tegningene videreutvikles og kombineres i hennes malerstil, hvor fargenes rike register kommer til uttrykk som et supprimerende tillegg.

Tegnekunsten er en spontan kunstart som uttrykker kunstnerens tankegang og følelser på en direkte måte. Tegningen kan ofte være en forberedende skisse eller studie til et annet kunstverk, som maleriet. Teddy Røwde hadde fått en klassisk tegneundervisningen fra sin tid ved Statens kunstakademi.

Teddy Røwdes pennetegningen av *Landskap med hus* (ill. 35) viser en kompleks tegnsetting med linjer og streker som minner om et orientalsk mønstret teppe av blader og blomster. Tegningen har også likhetstrekk med japanske tresnitt og tegninger, og illuderer at linjen er et abstrakt fenomen som ikke finnes i naturen.

Mer intens og tett i strek og ornamental virkning synes tusjtegningen *Negersang* fra USAs maismarker med sin inntrengende, mosaikklignende, flatepregete og dekorative strek. Ved hjelp av linjer, sirkler, og fine streker skaper Teddy Røwde flere plan og dybde i tegningene. For å oppnå variasjon i strek og form kombinerte hun gjerne både blyant, tusjpenn og penn.

At kunstneren mestret tegnekunsten på linje med malerkunsten kan man se i tegningen av *Spebarnet* (ill. 36) fra 1930-tallet, for ved hjelp av linjer og tette streker bygger hun opp bakgrunnen til den får en illusjon av tredimensjonal dybde. Man kan ikke unngå å bli grepet av det lille spebarnet som er formidlet på en realistisk og enkel måte og viser barnets hjelpeløshet. Ved hjelp av enkle virkemidler som linjer, skraveringer og tegn skaper kunstneren tredimensjonal dybde og form. Teddy Røwdes malerier hadde ikke fått sin detaljerte utførelse uten tegningene, som synes å ligge til grunn for hennes malerkunst. Hun beskrev gjentatte ganger hvordan hun arbeidet, med den lille skisseblokken og tegningene som hennes arbeidsverktøy og hennes vare blikk for detaljene rundt seg, oppdaget hun nye motiver som hun senere festet til lerretet.¹⁴¹ Tegnekunsten er en mer spontan kunstart og uttrykksmåte som beskriver kunstnerens tankegang og følelser på en mer direkte måte. Noen av de

¹⁴¹ *Morgenbladets kronikk*. "Tanker omkring en utstilling. Teddy Røwde i Galleri Per." 14. okt. 1953. (Ferdinand Finne)

senere tegningene er humoristiske og full av selvironi, som er en annen side ved hennes tegnearbeider; den groteske og ironiske som i *Selvportrett* (ill. 37).

Et selvportrett hvor hun beskriver at hun tar ut sitt høyre øye av hodet. Tegningene får en til å undersøke maleriene i et annet lys og reflektere over hennes fantasifulle univers, samtidig som de beskriver hennes tankeverden, på en måte som setter kunsten inn i et helhetlig kunsthistorisk perspektiv. Teddy Røwde ble ofte blitt sammenlignet med Reidar Aulie for ifølge Arve Moen:

De har begge *mennesket* i sentrum for sin kunstneriske interesse. Og i sin menneskelige opptatthet er de alltid solidariske med sine modeller. (...) Men først og sist er de like i det at opplevelsen er det primære, stilen og formen føye seg etter den. De spør ikke fryktsomt om resultatet blir l'art pour l'art, rent maleri, litteratur, illustrasjon eller dekorasjon."¹⁴²

Begge kunstnerne har i sin kunstgitt uttrykk for en melankolsk ensomhetsfølelse, og bruk av en dekorative flatestil, som vises i illustrasjonen til billedboken:

Barnet som ingen ville leke med (ill. 38).¹⁴³ Teddy Røwdes blyanttegningen av Karoline i helfigur på en stol mot tilskueren, men pikens ansiktsuttrykk er nedstemt og trist fordi hun ikke har noen å leke med. Figuren er modulert frem av en mørk konturstrek i ulike grå nyanser, som danner et mønster og flatevirkninger som skaper rom mellom forgrunnen og den lyse grå bakgrunnen bak figuren. Tegningen forteller om en kunstner som tok barnets verdens på alvor, noe som var uvanlig på denne tiden.¹⁴⁴ Håkon Stenstadvold beskriver Teddy Røwdes tegnekunst i Bonytts artikkel fra 1946 i forbindelse med Stabenfeldts utgivelse av Wergelandssamling med tegninger av kunstneren, hvor han skriver:

"Teddy Røwde har den underlige kunstner evnen som kalles visuell fantasi. Hun ser for seg det hun vil tegne, som om det faktisk foregår og hun tegner det ned som kjensgjerninger – ting som skjer i tid og rom. Hva enten det bare er et skogsinteriør eller det er hengepilen som bøyer seg over en kirke, det er fullt av hemmeligheter og det er virkelighet for henne."¹⁴⁵

Hun hadde evnen til å beveges og til å oppleve virkeligheten omkring seg med åpne sanser, noe som formidles gjennom tegningene.

¹⁴² Arve Moen: "Teddy Røwde", artikkel i *Kunsten idag* 1954, hefte 27

¹⁴³ Harald L. Tveterås. Illustrert av Teddy Røwde: *Barnet som ingen ville leke med*, Stabenfeldt Forlag, Stavanger, 1944

¹⁴⁴ Tone Birkeland og Frøydis Storaas: *Den norske biletboka*. J. W. Cappelens forlag. 1992 (154-156)

¹⁴⁵ Håkon Stenstadvold. *Ny norsk bokkunst*. Bonytt. 1946. (193)

Konklusjon med avsluttende refleksjoner

Teddy Røwde inntar på mange måter en isolert stilling i norsk kunsthistorie fordi hun er vanskelig å kategorisere.¹⁴⁶ Hun ble i sin samtid oppfattet som en som var "annerledes" og en kunstner "som gikk sine egne veier".¹⁴⁷ Hun tilhørte ikke noen kunstnergruppering eller organisasjon og hun flyttet tidlig fra Norge og arbeidet (ifg. Reidar Aulie) mest for seg selv, som gjorde det vanskelig for henne å komme inn i et norsk kunstmiljø.¹⁴⁸ Det er trolig en klisje at Teddy Røwde var en annerledes kunstner som gikk sine egne veier, men det er et faktum at hun arbeidet mest for seg selv, noe hun tok opp i flere intervju i samtiden. Bildene hennes viser en kunstner med en fabulerende evne som får tilskueren til å beveges, til å se og oppleve virkeligheten omkring seg med åpne sanser. Dette videreformidlet kunstneren gjennom sitt kunstneriske uttrykk og hun arbeidet pinlig nøyaktig med en krevende maleteknikk som synes å ha passet hennes kunstnersinn.

Teddy Røwdes tre separatutstillinger ble i samtiden imøtegått med stor interesse og positive reaksjoner fra både presse og publikum, som kjøpte bildene hennes.¹⁴⁹ Bildene uttrykker og appellerte til en ensomhetsfølelse hos betrakteren, og i landskapene gjengis ofte ensomme figurer som er i ferd med å bryter stillheten i et drømmende og fargerikt ornamentalt mønster. Landskapsbildene beskriver en underlig fantasiverden bygget opp av tette små penselstrøk, som tilslutt synes samlet til et helhetlig fargeplan. Teknikken kan sammenlignes med et vakkert broderi i måten hun i penselføring og maleriske virkemidler skaper dybde og balanse i bildet. Detaljrikdommen hvor øyet søker fra det fjerne til de nære ting i forgrunnen, er blitt beskrevet "lik en omvendt vandring i landskapet" som fasinere tilskueren. Dobbeltheten i hennes billedverden gir kunsten mening ut over det å være dekorativ. Per Krogh som var en viktig inspirator for den unge Teddy Røwde, skrev i sin bok om malerkunst: "Naturen var og er et stadig utgangspunktet hvor malerne søker sin inspirasjon."¹⁵⁰ Naturen var også viktig for Teddy Røwde som malte både skjønnheten ved høy blomstring og ugresset som visner etterpå. Maleteknikken kan synes kantete,

¹⁴⁶ Brun, Hans – Jakob. Kunstnerforbundets første 100 år. Fra 1941 til 1950. (2011: Kunstnerforbundet..) 136

¹⁴⁷ Arve Moen: "Teddy Røwde", artikkel i *Kunsten idag*. Hefte 27. 1954 .10

¹⁴⁸ Reidar Aulie. *Teddy Røwde*: Kunstrevy No. 4. 1940.

¹⁴⁹ Tordis Lindeman. *Motiver fra løkker og skraphauger...* Tidsskriftet: Alt for damene. Nr. 4. 30. januar 1954 (3)

¹⁵⁰ Per Krogh: *Foredrag om Malerkunst i brakke 12*. (Oslo: J.W. Cappelens Forlag. 1947.) 97

naiv og ligne barnetegninger, men er det som gir bildene hennes særegenhet, stemning og sjarme.

Alle fargene, formene og detaljrikdommene har likhetstrekk med Van Goghs og Henri Rousseaus bilder og de kan ha vært inspirasjonskilder for Teddy Røwdes landskaper fra 1940-tallet, Vincent van Goghs kunst på grunn av teknikken med linjer og oppbygging av horisonten, Henri Rousseaus kunst fordi han med sin forestillingsevne og fantasifull, drømmende idealverden er sin naivisme helt bevisst, i likhet med de små figurmaleriene til Teddy Røwde fra USA i 1953. I et spørsmål fra Dagbladets journalist om hvilken maler hun føler seg mest knyttet til svarte hun: "det må være Rousseau med sin store enkelhet." "For er det noe den franske maleren kan, så er det rent håndverksmessige. (...) En kan vinne en form i et ansikt uten å behøve å ty til nyanser."¹⁵¹ Det lyriske og eksotisk stemningsinnholdet er også nevnt som et av kunstnerens kjennemerker som kan sammenlignes med Reidar Aulies kunst. Billedkunstnere må ha en evnen til å iaktta naturen og menneskene rundt seg i en stadig søken etter nye malermotiver, og Teddy Røwdes nysgjerrighet var stor som figurbildene viser eksemplene på hennes menneskelighet og medfølelse mot enkeltmennesker som i *Negershack*, 1939. Figurbildene var en videreføring av landskapsmaleriene som hun malte flest av før krigen.

Utstillingen i 1947, var hennes største med 56 katalognummer og bildene ble til i hennes mest produktive periode. Maleriene vekker tilskuerens nysgjerrighet i måten hun skaper både rom og liv på billedflaten. Det lille formatet med sine små strøk og farger gjør at en må gå helt frem til bildet for å se forgrunnens vakre detaljrikdom i et insektperspektiv som i *Hagekoloni I*. Detaljene er færre og strukturen tydeligere i de små bildene fra New Orleans. Den yngre malergenerasjon som viste seg frem under og etter krigen hadde en uttrykksform som spant fra det naturalistiske til det rent nonfigurative. Det var vanskelig å sette et skille mellom disse gruppene, mange av kunstnerne var søkende og befant seg i en uklar overgangsperiode og hadde ikke funnet sin personlige form. Teddy Røwdes bilder fra utstilling i 1947 kommer inn

¹⁵¹ *Dagbladet*, Torsdag 16. oktober 1947. (Sign c.)

under denne kategorien, noe flere av anmeldere i samtiden kommenterte.¹⁵²

Kunstneren var særlig opptatt av detaljene som gav seg tilkjenne i barneportrettene som var formet med en særegen flatepreget teknikk og omgitt av en detaljert og presis strek.

Etter at kunstneren flyttet til New York, forandret både livet og kunsten hennes seg. Reisen fra Norge til USA førte til at hun fikk et annet syn på maleriet, med ett humoristisk blikk på menneskene i storbyen New York, som er enkeltindivider med et eget karakteristiske uttrykk, med store hoder og tettsittende øyne. Forbauselsen var stor da kunstneren på utstillingen i 1992 gjenoppdaget flere bilder av unge piker med tettsittende øyne fra denne perioden. Hun sier: "Jeg skjønner ikke hva som gikk av meg! En tid var jeg så opptatt av tettsittende øyne – enda det er mye penere med større mellomrom..."¹⁵³

Motivene fra 1953 viser menneskefigurer som er trukket lenger frem og inn i forgrunnen, som om åpenheten hun selv hadde opplevd i møtet med amerikanerne hadde smittet over på henne selv, og hun hentet slik det menneskelige aspektet frem i sin egen kunst. Maleteknikken var blitt forenklet og kan synes kantete og naiv i likhet med barnetegninger, men er en del av hennes egenart. Fargene fra utstillingen i 1953 er lysere i fargetone og valør, malingen er tynnere og det kan se ut som om oljen er tynnet ut med mer malermiddel. Fargen, formen og balansen i de små formatene vises både i stemning og detaljrikdom.

Teddy Røwde var en spennende kunstnerpersonlighet, som hennes svigerdatter fortalte om: "Hun brant inne med så mange inntrykk, som hun ikke alltid greide å få ut (...) og hun hadde ofte dårlig samvittighet for alt hun ikke fikk malt."¹⁵⁴

Det er ofte en kunstners dilemma at en har for høye ambisjoner i forhold til sitt eget arbeid. Det kan være smertefullt å være inne i en vanskelig arbeidsprosess. At kunstnere kanskje ser verden med andre og mer forskjellige øyne enn vi alminnelige

¹⁵² *Morgenposten*. "Teddy Røwde i Kunstnerforbundet." 23.10.1947 (J. B. Moss) og *Dagbladet*. "Teddy Røwde i Kunstnerforbundet." 25.10.1947 (Eli Greve).

¹⁵³ *Aftenposten Aftenutgave*. "Sødmefylt møte med malerier." 15. mai. 1992 (Tone Myklebost)

¹⁵⁴ Samtale med Solveig Heyerdahl. Januar 2012.

mennesker er noe Teddy Røwde refererte til i et intervju i 1954 hvor journalisten bringer frem filosofen Taine's definisjon av kunst som "et stykke liv sett gjennom et temperament"(...) og hun legger til "at det er også trening og bevisst arbeid (å være kunstner) som tar tid, og hun sier videre at "å male er en kolossal spenning."¹⁵⁵

Årene 1945-1955 var en gjenreisningsperioden i Europa og det skulle ta mange år før kritisk kunsthistorisk bearbeiding i form av utstillinger og publikasjoner skjøt fart. Først på 1980- tallet hadde man fått den rette historiske distansen til perioden som var nødvendig. Karin Hellandsjø skriver at internasjonalismen som brakte de unge inn med pariserskolen åpnet for utviklingen videre. Det var ikke som gruppe, men enkeltkunstnere de senere fikk en betydning og innflytelse, noe som det senere ble satt spørsmålstegn ved. Hun skriver videre at modernismen i Norge som i de andre europeiske land og USA ikke var *en* stil, men et mangfold av retninger.¹⁵⁶ Teddy Røwde synes å ha arbeidet med sin kunst i en brytningstid i norsk og internasjonal kunst på 1950-tallet. I en tid hvor det figurative og det abstrakte maleri gjorde at hun fikk et større gjennomslag for sin egenartede malerstil. Bildene ville hun nødig selv kategorisere, da anmelderne trakk frem ulike kunstnere fra Vincent van Gogh, Henri Rousseau og renessansens Francois Clouet, hun roste alle de eldre kunstnerne for deres malerkunst, men ønsket ikke selv å sammenlignes med andres kunst, fordi Teddy Røwde uansett retninger og -ismer, hadde funnet sin egen kunstneriske form og malerstil som hun selv uttalte i 1953, og som er en av grunnene til at hun i ettertid er vanskelig å kategorisere.¹⁵⁷ Tross glimrende kritikker og malerisk utvikling, sluttet hun å stille ut etter utstillingen i 1953, hennes offentlige kunstnerkarriere dekket rundt 20 år og hennes kritiske sans var trolig en medførende årsak til at produksjonen ble så liten som den er blitt. Det finnes få malerier av Teddy Røwde (ca. 60 malerier) og de fleste befinner seg i private hjem og samlinger. Bildene har ikke vært stilt ut siden 1992 og det er 20 år siden sist. Flere av hennes bilder har vært solgt på auksjon Blomquist i 2012 og har gått høyere enn forhåndsbudene tilsa. Det viser en stor interesse for hennes kunst blant samlere.

¹⁵⁵ *Nordiske Tidende*. 15. April 1954. (Tormod Petter Svennevig)

¹⁵⁶ Karin Hellandsjø. *Fokus 1950 – Norsk billedkunst I etterkrigstiden*. Modernismen i Europa og Norge. 1945-1955 – gjensyn og tilbakeblikk. (1998: Spartacus Forlag as.) 74

¹⁵⁷ Brun, Hans – Jakob. *Kunstnerforbundets første 100 år. Fra 1941 til 1950*. (2011: Kunstnerforbundet.) 136

Da Teddy Røwde bodde i New York kunne hun ikke ha unngått å oppleve alt som foregikk rundt henne på gallerier og i det pulserende kunstmiljøet i storbyen. Hun uttalte i 1953 at hun hadde makulert 90 prosent av bildene sine og at hun hadde funnet frem til den riktige arbeidsmetoden, uten at hun kunne beskrive hva denne gikk ut på.¹⁵⁸ Enten fant hun ikke tilbake til denne arbeidsmetoden, eller så hadde hun forandret seg, for det kom ingen nye malerier fra Teddy Røwdes hånd etter 1953. Kun et lite antall abstrakte miniatyrer som hun malte i Mexico i 1964, er blitt stående. Syv spennende små abstrakte malerier, hvor hun tydelig har hentet sine impulser fra sveitseren Paul Klees bilder på 1930-tallet.

Hennes arbeidsverktøy bestod av en ør fin pensel som hun behandlet med stor varsomhet og presisjon utpenslet hun de fineste tynne streker og former. Følsomhet – nøyaktighet og farger, er stikkord som passer til hennes kunst. Hun utbroderte de fineste detaljer med et intenst arbeid og konsentrasjon, som hun selv har beskrevet i et intervju fra 1954: "Med inderlighet og ærlighet gikk hun løs på oppgaven, noe man kan oppleve i møte med hennes kunst".¹⁵⁹

Jeg har undersøkt og skrevet om de formale, ikonografiske og ikonologiske elementene ved Teddy Røwdes kunst, ved hjelp av et visuelt beskrivende språk har jeg prøvd å beskrive, analysere og se hva jeg ser på en mest mulig empirisk måte, men skriftlige beskrivelser av et visuelt fenomen som billedkunstverk innebære en viss grad av subjektiv forståelse, fordi kunsten ses gjennom subjektive øyne og fordi språklige beskrivelser kan komme til kort, når det gjelder å beskrive og tolke visuell billedkunst. Jeg kan slutte meg til Michael Baxandalls tolkning: "We do not explain pictures."¹⁶⁰ Vi kommenterer eller bemerker hva vi ser og derfor må et bilde sees i en større kulturell og sosial sammenheng. I vår tid hvor mennesker stadig mer reiser og oppdager steder som er annerledes, ser mer kunst via internett hvor man med et tastetrykk kan se bilder, vil Teddy Røwdes kunst oppleves som mer konvensjonell nå

¹⁵⁸ *Dagbladet*. "Jeg har makulert 90% av mine bilder." 02.10.1953

¹⁵⁹ Tordis Lindeman. *Motiver fra løkker og skraphauger...* Tidsskriftet: Alt for damene. (Nr. 4. 30. januar 1954) 3

¹⁶⁰ Michael Baxandall, *Patterns of intention. On the Historical Explanation of Pictures*. (New Haven: Yale University Press. 1985) 1-40.

¹⁶⁰ Tordis Lindeman. *Motiver fra løkker og skraphauger...* Tidsskriftet: Alt for damene. (Nr. 4. 30. januar 1954) 3

enn i samtiden. Det egenartede, individuelle og ensomhetsfølelsen ved Teddy Røwdes kunst, som anmelderne i samtiden merket seg som annerledes, er et gjenkjennende trekk i nåtidens møtet med maleriene som appeller til betrakteren. Kunsten her representert ved det lille bildet *Negershack 1* forteller om en kunstner som levde i en spennende brytningstid mellom den moderne og postmoderne i kunsten, i en storby og i et fremmed land; og fremdeles oppleves kunsten hennes aktuell, fordi den forteller om en kunstner med den særlig menneskelig evne til å observere alt levende omkring seg, med et sosialt engasjement som er noe vi kan kjenne oss igjen i.¹⁶¹

Vi får bare et fullt utbytte og glede av kunsten i møte med kunstverkene, og anmeldelsene av separatutstillingene til Teddy Røwde viser et utdrag av hennes samtidige kunst noe resepsjonshistorien som fulgte etter utstillingene beskriver. Mitt mål har vært å belyse Teddy Røwdes kunst og hennes intensjoner som kunstner, ut i fra de kulturelle betingelsene som rådet i samtiden og i lys av den tiden hun levde. Utviklingen fra debututstillingen i 1940 til separatutstillingen i 1953, tyder på at hun hadde lært sitt håndtverk og at hun senere begynte å eksprimert med ulike motivtyper og malerteknikker for å utvikle en mer formoppløsende og abstraherende malerstil som bildet av *Gult kvinneportrett* hvor hun beveget seg mot en naivistisk og formoppløsende stil, ulik den realisme man finner i naturen og som kunstakademiene lærte bort. I så måte var Teddy Røwde en kunstner, som gikk sine egne veier.

¹⁶¹ Michael Baxendal, *On the Historical Explanation of Pictures. Patterns of Intentions*. (New Haven & London, Yale University Press: 1985), 1-11 og 41-72.

LITTERATUR : AVISER**1940 – 16.02 - 04.03.**

NTB: "En lovende debut i Kunstnerforbundet." 15.02.1940 (Sign. S. S)

VG: "Teddy Røwde åpner separatutstilling." 15.02.1940

Dagbladet: "Det blir marker – og helst maismarker.

Erkjenner Teddy Røwde som åpner utstilling i morgen." 15.02.1940

Arbeiderbladet: "Teddy Røwde i Kunstnerforbundet." 15.02.1940

Arbeiderbladet: "Teddy Røwde" 19.02.1940 (Reidar Aulie)

Dagbladet: "Teddy Røwdes utstilling" 19.02.1940 (Finn Nielssen)

Tidens Tegn: "Teddy Røwde" 20.02.1940 (Pola Gauguin)

Nationen: "Teddy Røwde i Kunstnerforbundet" 21.02.1940 (sign. A. W.)

Aftenposten: "Teddy Røwde i Kunstnerforbundet" 21.02.1940 (Sigurd Willoch)

Bergens Aftensblad: "Ung oslo malerinne har storsuksess." 23.02.1940

1947 – 17.10 - 03.11.

Vårt Land : "Teddy Røwde i Kunstnerforbundet." 05.09.1947 (Ståle Kyllingstad)

Dagbladet : "En særpreget maler. Teddy Røwde i Kunstnerforbundet." 16.10.1947 (sign. c.)

NTB: "Teddy Røwde i Kunstnerforbundet." 17.10.1947 (sign. O.S.A.)

Aftenposten: "Kunstnerforbundet: Teddy Røwde." 22.10.1947 (Håkon Stenstadvold)

Friheten: "Teddy Røwde i Kunstnerforbundet." 23.10.1947 (Gert Jynge)

Morgenposten: "Teddy Røwde i Kunstnerforbundet." 23.10.1947 (Birger J. Moss)

Dagbladet: "Teddy Røwde i Kunstnerforbundet." 25.10.1947 (Eli Greve)

Verdens Gang: "Teddy Røwde i Kunstnerforbundet." 30.10.1947 (Pola Gauguin)

ukjent avis, "To Malerinner." 10.1947 (sign. Reidar Revold)

1953 – 03.10 - 17.10.

NTB: 05.02.1953

Dagbladet: "Eksklusiv utstilling i Galleri Per" 05.10.1953 (Ole Mæhle)

Aftenposten: "Teddy Røwdes utstilling i Galleri Per" 06.10.1953 (Håkon Stenstadvold)

Vårt Land: "Teddy Røwde med miniatyrmalerier" 07.10.1953 (sign. Omar Kvalvaag)

Arbeiderbladet: "Teddy Røwde" 09.10.1953 (Arve Moen)

Morgenposten: "Teddy Røwde i Galleri Per" 10.10.1953 (Birger J. Moss)

Verdens Gang: "Teddy Røwde" 10.1953 (Johan F. Michelet)

Morgenbladets kronikk: 14.10.1953 (Ferdinand Finne)

1992 – 14.05 - 31.01.

Dagens Næringsliv. ETTER BØRS. 15.05.1992 (Av Arnstein Arneberg.)

Aftenposten Aftenutgave. 15.05.1992 (Tone Myklebost)

Aftenpostens anmelder Erik Egeland. En anmeldelse som *ikke* ble trykket.

LITTERATURLISTE : ARTIKLER OG BØKER

- Adams, Schneider, Laurie.** *The Methodolies of Art*. Westview Press. 1996
- Aulie, Reidar.** *Moderne norsk malerkunst*. København: Athenæum. 1948
- Aulie, Reidar:** "Teddy Røwde." *Konstrevy No. 4*. 1940.
- Baxandall, Michael.** *Patterns of intention. On the Historical Expllanation of Pictures*. New Haven: Yale University Press. New Haven. 1985
- Brodersen, Arvid.** *Fra et nomadeliv. Erindringer*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag. 1982
- Brun, Hans-Jakob.** *Kunstnerforbundets første 100 år*. Oslo: Renaissancemedia. 2011
- Chadwick, Whitney.** *Women, Art and Society*. London: Thames & Hudson world of art. 2002
- Dennis, James M.** *Grant Wood. A Study of American Art and Culture*. University of Missouri Press. 1986
- Franscina, Francis & Harris, Jonathan.** *Art in modern culture. An anthology of critical texts*. New York: The Open University. Phaidon Press. 1992
- Gjessing, Steinar.** *Kunstnernes Hus 1930-1980*. Oslo. 1980
- Harr, Karl Erik.** *Der skred en fugl. En reise i nynorsk kunsthistorie*. Oslo: Cappelen forlag. 1994
- Hennum, Gerd,** *Med kunst som våpen. Unge kunstnere i opprør 1960-1975*. Oslo: Schibsted forlagene 2007. 82-83
- Høisæther, Ole Rikard.** *Reidar Aulie. Kunst og kamp*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag. 1998
- Koefoed, Holger.** *Malernes Oslo, 1880- til 1980- årene*. Oslo: Aschehoug forlag.. 1988
- Koefoed, Holger & Øivind Storm Bjerke,** *tidens øye. En inføring i norsk malerkunst*. Oslo: J. M. Stenersen Forlag. 2001.
- Krohg, Per.** *Memoarer. Minner og meninger*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag. 1966
- Lange, Marit, Ingeborg.** "Barn og barndom." *Portrett i Norge*. Oslo: Labyrinth Press. Norsk Folkemuseum. 2004
- Liepmann, Jean & Armstrong, Tom.** editors: *American Folk Painters of Three Centuries*. New York, N.Y. : Whitney Museum of American Art. 1980
- Lindeman, Tordis.** "Motiver fra løkker og skraphauger." I tidsskriftet: Alt for damene Nr. 4. 30. Januar. 1954. 3
- Lucie-Smith, Edward.** *Lives of the Great Modern Artists*. London:Thames &Hudson. 1999
- Moen, Arve.** *Kunsten i dag. "Teddy Røwde"*. Nr. 1 – 27. Hefte. 1954. Omslag, 4 – 19
- Mæhle, Ole.** "Krigs og etterkrigstiden". *Streiftog og glimt*. Oslo: Gyldendal norsk forlag. 1960. 117
- Mæhle, Ole.** Bjarne Ness. Billedbyggeren Bjarne Ness. Oslo: Gyldendal norsk forlag.1947
- Nergaard, Trygve.** *Bilder av Per Krohg*. Oslo: Aschehoug forlag. 2000
- Nergaard, Trygve.** "Mellomkrigstiden". *Norges malerkunst 2*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag. 1993
- Revold, Reidar.** *Kvinneportretter i norsk malerkunst*. Oslo: Aschehoug forlag. 1945. 72+94
- Revold, Reidar.** *Norges billedkunst i det 19. og 20. århundre. 2*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag. 1953. 236
- Schapiro, Meyer.** *Theory and Philosophy of art: Style, Artist, and Society*. N.Y: George Brazilier, inc. 1994
- Strzelecki, Beate Trøan.** *Joronn Sitje. Afrikanske malerier 1928-1946*. Oslo: Hovedfagsoppgave i kunsthistorie. Universitetet i Oslo. Vår 2007

- Stenstadvold, Håkon.** *Norge som malerne så det.* Oslo. 1947
- Sundseth, A. B. & Melhus A. C.** *Norsk illustrasjonskunst. 1850-1950.* Oslo. 1952
- Svennevig, Tormod Petter:** *Nordiske Tidene. Teddy Røwde, en modern kunstnerinne - maler Sørlandet og Manhattan.* 15. april 1954
- Tveterås, Harald, L.** *Ånd og ild. Henrik Wergeland i liv og dikt. Dikt og prosa. 1-2*
Stavanger: Stabenfeldt forlag. 1946
- Ugelstad, Janike, Sverdrup.** *Portrett i Norge.* Norsk Folkemuseum. Oslo: Labyrinth Press. 2004
- Werenskiold, Marit.** *De Norske Matisse Elevene. Læretid og gjennombrudd. 1908-1914.*
Oslo: Gyldendal Norsk Forlag. 1972
- Wichstrøm, Anne.** "Rom, kropp, blikk." *Portrett i Norge.* Norsk Folkemuseum. 2004: Labyrinth Press.
- Wilmerding, John and Rand, Harry** (Editor): *The genius of american painting – The 1930s and the Abstract Expressionism.* London: Georg Weidenfeld and Nicolson, 1973. 251
- Østby, Leif.** "Mellomkrigstid." *Norges kunsthistorie.* Oslo: Gyldendal norsk forlag. 1977. 209
- Østby, Leif.** *Ung norsk malerkunst.* Oslo: Mittet. 1949. 188-190 + 268
- Aadahl, Thorvald.** *P.M. Røwde: En mann og hans verk.* Oslo: Dreyers forlag. 1951

LITTERATUR : OPPSLAGSVERK OG REFERANSEBØKER

- Adams, Schneider. Laurie:** *The methodologies of Art. An introduction.* Boulder.
Col: West view press. 1996
- Alfsen, G :** *Norsk Kunstnerleksikon 1-4.* Oslo. 1982-1986
- Danbolt, Gunnar.** "23. Opprøret mot einsrettinga". *Norsk kunsthistorie.*
Det Norske Samlaget. 2004. 281- 333
- Dysthe, Olga, Frøydis Hertzberg og Torlaug Løkensgard Hoel:** *Skrive for å lære: skrijving i høyere utdanning.* Oslo: Abstract. 2000
- Foster, Hal, Krauss Rosalind, Bois Yve-Alain, Bochlo Benjamin H.D:** "Modernism. Antimodernism. Postmodernism". *Art since 1900.* London: Thames & Hudson. 2004. 319-328
- Kleiner, Mimiya:** *Gardener's, Art through the ages.* Twelfth edition. Thomson & Wadsworth. 2005
- Mørstad, Erik.** *Malerileksikon. Motivtyper, teorier og teknikker.* Otta: Unipub forlag. 2007
- Mørstad, Erik.** *Visuell analyse. Metode og skriveråd.* Oslo: Abstrakt forlag. 2004
- Nergaard, Trygve:** "Maleriet i mellomkrigstiden" *Norges Kunst Historie* 6. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag. 1983. 222-223
- Nergaard, Trygve:** "Mellomkrigstiden, Tendens": *Norges malerkunst. 2.* Oslo: Gyldendal Norsk Forlag. 1993. 166
- Smith, Edward Lucie:** *Illustrert KUNST ordbok.* Oslo: NKS-Forlagets oppslagsbøker 1990. 64

ILLUSTRASJONSLISTER OG DIVERSE :**1. KAPITEL - Innledning**

Teddy Røwde og forfatteren, 1972. Privat foto

Reidar Aulie: *Portrett av Teddy Røwde*, 1930-tallet. P. e

.....

2. KAPITEL - Ungdomstid

ill. 1) Teddy Røwde: *Trappen*, 1930-tallet. olje på lerret. 110 x 90. P. e.

ill. 2) Axel Revold: *Atelier, Paris*, 1919, 229 x 200. Lillehammer kunstmuseum

ill. 3) Teddy Røwde: *Enerhaugen*, 1932, olje på lerret. 120 x 110. P. e.

ill. 4) Reidar Aulie: *Fra Enerhaugen*, 1938, olje på lerret. 100 x 90. P. e.

.....

3. KAPITEL - 1940

ill. 5) Teddy Røwde: *Paviljongen*, 1939. olje på lerret. 80 x 80. Nasjonalmuseet. Oslo

ill. 6) Per Krohg: *Frognerjordet*, 1940. olje på lerret. 142,5 x 171. Storebrand. Oslo.

ill. 7) Teddy Røwde: *Inga*, 1939. olje på lerret. 79 x 50. P. e.

ill. 8) Edvard Munch: *Inger i svart og fiolett*, 1892. olje på lerret. 172,5 x 122,5.

Nasjonalmuseet. Oslo. Foto: Jaques Lathion

ill. 9) Ludvig Karstens: *Tæring*, 1907. olje på lerret. 167 x 110.

Nasjonalmuseet. Oslo. Foto: Jaques Lathion

ill. 10) Teddy Røwde: *Mannen og fuglen*, 1936. olje på lerret. 55 x 46. P. e.

ill. 11) Teddy Røwde: *Negershack I*, 1939. olje på lerret. 55 x 55. P. e.

.....

4. KAPITEL - 1947

ill. 12) Teddy Røwde: *Hagekoloni I*, 1937. olje på lerret. 65 x 81. P. e.

ill. 13) Teddy Røwde: *Hagekoloni II*, 1937. olje på lerret. 51 x 66. P. e.

ill. 14) Teddy Røwde: *Gate i New Orleans*, 1945. olje på lerret. 25 x 20. P. e.

ill. 15) Teddy Røwde: *Brannpumpe i New Orleans*. 1945. olje på lerret.

31 x 25. Stenersen museet. Oslo.

- ill. 16) Teddy Røwde: *Cille I*. 1946. olje på lerret. 27 x 25. P.e.
- ill. 17) Lucas Cranach den eldre: *A Princess of Saxony*, c. 1517. Mixed media on limewood. 43,4 x 34,3. Foto: National Gallery of Art Washington. D. C. USA.
- ill. 18) Teddy Røwde: *Marius*, 1947. olje på plate. 41 x 26. P.e.
- ill. 19) Teddy Røwde: *Pike med grønn hatt*, 1945. olje på plate. 33 x 24.
Foto: O. Væring eft.

.....

5. KAPITEL - 1953

- ill. 20) Teddy Røwde: *Selvportrett*, 1948, olje på lerret. 27 x 22. P.e.
- ill. 21) Teddy Røwde: *Amerikansk malerinne*, 1953. olje på plate. 26 x 19. P.e.
- ill. 22) Teddy Røwde: *Gult kvinneportrett*, 1953. olje på plate. 16 x 22. P.e.
- ill. 23) Teddy Røwde: *Likhenter i New York*, 1953. olje på plate. 33 x 24. P.e.
- ill. 24) Ben Shan: *The Passion of Sacco and Vanzetti*, 1931-32, gouache på lerret. 214,6 x 121,9. Whitney Museum of Art New York.
- ill. 25) Jack Levine : *The Gangsters Funeral*, 1952-3, olje på lerret. 160 x 182,9. Whitney Museum of Art New York.
- ill. 26) Teddy Røwde: *Amerikansk ektepar*. 1953 olje på plate. 37 x 29. P.e.
- ill. 27) Grant Woods: *American Gothic*, 1930 olje på plate. 78 x 65, 3. The Art Institute of Chicago Ill. USA
- ill. 28) Henri Rousseau: *The Muse Inspiring the Poet II* , 1909, olje på lerret. 146 x 97. Kunstmuseum Basel, Switzerland.
- ill. 29) Teddy Røwde: *Akt*. 1953. olje på plate. 38,5 x 21. P.e.
Foto: O. Væring eft.
- ill. 30) Teddy Røwde: *Naken pike*, 1930-tallet. olje på lerret. 80 x 48. P.e.
- ill. 31) Lucas Cranach den eldre: *Lucretia, (mythological scene)*, 1532. mixed media på rød bøkeved. 37,5 x 24,5. Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste, Wien.
- ill. 32) Francois Clouet: *A Lady in her Bath*, ca. 1571. olje på eik. 92,3 x 81,2. Foto: National Gallery of Art Washington. D. C. USA.

.....

6. KAPITEL - 1992

ill. 33) Teddy Røwde: *Amerikansk landskap*, grønt. 1964. Gouache. 35 x 27. P.e.

ill. 34) Teddy Røwde: *Mexikansk hellog jord*, blått. 1964. Gouache. 35 x 27. P.e.

Tegninger:

ill. 35) Teddy Røwde: *Landskap med hus*. 1939. Stenersen museet.

ill. 36) Teddy Røwde: *Spebarnet*, 1940. P.e.

ill. 37) Teddy Røwde: *Selvportrett*. 1940-tallet. P.e.

ill. 38) Teddy Røwde: *Karoline*. 1944. Illustrasjon.

"Barnet som ingen ville leke med" Eventyr av Harald L. Tveterås.

.....

Foto og diverse:

1) Teddy Røwde med forfatteren i 1972. P.e.

2) Arbeiderbladets foto fra debututstilling i 1940

3) Forhåndsomtale med foto fra debututstilling i 1940

4) Dagbladets foto fra utstilling i Kunstnerforbundet, 1947

5) Dagbladets foto fra utstilling i Galleri Per 1953

6) Illustrasjon i *Alt for Damene* fra januar 1954

VEDLEGG : TEDDY RØWDE Debututstilling**Kunstnerforbundet i Oslo**

16.02 – 04.03. 1940

Kat. nr.	Tittel	Kjent proveniens
1)	<i>Sneløsning</i>	
2)	<i>Ugress</i>	Gøteborg kunstmuseum
3)	<i>Inga</i>	
4)	<i>Putszthaen</i>	
5)	<i>Pavillongen -1939</i>	Nasjonalmuseet
6)	<i>Trær og planter i sne</i>	
7)	<i>Visne planter</i>	Stenersenmuseet
8)	<i>Negershack 2</i>	
9)	<i>Gammel kvinde</i>	
10)	<i>Ohio</i>	
11)	<i>Negershack 1</i>	
12)	<i>Mor og barn</i>	
13)	<i>Løkke</i>	
14)	<i>Hinder</i>	Stenersenmuseet
15)	<i>Tre med frukter</i>	
16)	<i>Byggetomt</i>	
17)	<i>Puszthaen 2</i>	
18)	<i>Mark</i>	
19)	<i>Pike og blomster</i>	
20)	<i>Enerhaugen - 1932</i>	
21)	<i>Trappen - 1930 tallet</i>	
22)	<i>Naken pike - 1932</i>	
23)	<i>Turnips plukkerne</i>	
24)	<i>Petter</i>	
25)	<i>Negerby</i>	
26)	<i>Mannen og fuglen</i>	
27)	<i>Negershack</i>	
28)	<i>Hus tak</i>	
29)	<i>Maishøst</i>	

Tegninger:

- 30) *Arbeider*
- 31) *Selvportrett*
- 32) *Neger plukkere/turnips*
- 33) *Badekone*
- 34) *Negersang*
- 35) *Sovende kvinne*
- 36) *Negersang*
- 37) *Spe barn*
- 38) *Ungarsk bondegård*
- 39) *Barnet og byen*
- 40) *Edvard*
- 41) *Naboens have*

TEDDY RØWDE Separatutstilling**Kunstnerforbundet i Oslo**

17.10 – 03.11.1947

Kat. nr.	Tittel	Kjent proveniens
1)	<i>Gate i New Orleans</i>	
2)	<i>Hagekoloni (1)</i>	
3)	<i>Cille (1)</i>	
4)	<i>Underskog</i>	
5)	<i>Oktober</i>	
6)	<i>Gutt</i>	
7)	<i>Amerikansk hage</i>	
8)	<i>Nyfødt barn 1</i>	
9)	<i>Utenfor byen</i>	
10)	<i>Fra Frøen</i>	
11)	<i>Brannpumpe i New Orleans</i>	Stenersenmuseet
12)	<i>Cille (2)</i>	
13)	<i>På vei til texas</i>	
14)	<i>Likkjører</i>	
15)	<i>Provence</i>	
16)	<i>Negerdistrikt i Louisiana</i>	
17)	<i>Tre gamle i storm</i>	
18)	<i>Marius</i>	
19)	<i>Louisiana</i>	
20)	<i>Hete</i>	
21)	<i>Vindkast</i>	
22)	<i>Sukker</i>	
23)	<i>Cille (3)</i>	
24)	<i>Amerikansk landskap</i>	
25)	<i>Nyfødt barn (2)</i>	
26)	<i>Pike med gul hatt</i>	
27)	<i>Nyfødt barn (3)</i>	
28)	<i>Hagekoloni (2)</i>	
29)	<i>Pike med grønn hatt</i>	
30)	<i>Tistler</i>	

TEDDY RØWDE Separatutstilling**Galleri Per i Oslo****03.10 – 17.10.1953**

Kat. nr.	Tittel	Kjent proveniens
1)	<i>Bergsøy</i>	Nasjonalmuseet
2)	<i>Fra Sørlandet</i>	
3)	<i>I. Tre og munk</i>	
4)	<i>II. Tre</i>	
5)	<i>Selvportrett</i>	
6)	<i>Pikehode</i>	
7)	<i>Amerikansk malerinne</i>	
8)	<i>Maismark</i>	
9)	<i>Fra New Jersey</i>	
10)	<i>Likhenter i New York</i>	
11)	<i>Visne blomster</i>	
12)	<i>Gult kvinneportrett</i>	
13)	<i>I. Gartneren</i>	
14)	<i>II. Gartneren</i>	
15)	<i>Amerikansk ektepar</i>	
16)	<i>Kvinneportrett</i>	
17)	<i>Mondén Amerikanerinne</i>	
18)	<i>Plante</i>	
19)	<i>Gutteportrett</i>	
20)	<i>Akt</i>	
21)	<i>Ung gutt</i>	
22)	<i>Dame i New York park</i>	
23)	<i>Landskap</i>	
24)	<i>Landskap</i>	
25)	<i>Dyrket mark</i>	
26)	<i>Utdrivelse av paradiset</i>	

OSLO KUNSTFORENING

TEDDY RØWDE Malerier – et tilbakeblikk

14. Mai – 31. Mai 1992

- | | | |
|-----|----------------------------------|-------------------------|
| 1) | <i>Portrett, udatert</i> | P.E. |
| 2) | <i>Portrett, udatert</i> | P.E. |
| 3) | <i>Landskap med hus, 1940</i> | Stenersenmuseet |
| 4) | <i>Kilden, Lito. Udatert.</i> | P.E. |
| 5) | <i>Landskap med pike I</i> | P.E. |
| 6) | <i>Innhøstning</i> | Lillehammer kunstmuseum |
| 7) | <i>Gutten og byen</i> | P.E. |
| 8) | <i>Badekone</i> | P.E. |
| 9) | <i>Negershack</i> | P.E. |
| 10) | <i>Gartner. 1945</i> | P.E. |
| 11) | <i>Negershack. 1939</i> | P.E. |
| 12) | <i>Paviljongen. 1939</i> | Nasjonalmuseet |
| 13) | <i>Hagekoloni I. Uts.1947</i> | P.E. |
| 14) | <i>Hagekoloni I. Uts.1947</i> | P.E. |
| 15) | <i>Inga. 1939</i> | P.E. |
| 16) | <i>Cille I Uts.1947</i> | P.E. |
| 17) | <i>Fra Puztaen, 1938</i> | P.E. |
| 18) | <i>Akt Uts.1953</i> | P.E. |
| 19) | <i>Fra Sørlandet Uts.1953</i> | |
| 20) | <i>Bergsøy Uts.1953</i> | Nasjonalmuseet |
| 21) | <i>Det ensomme hus. 1946</i> | P.E. |
| 22) | <i>Snelandskap - Uts.1940</i> | P.E. |
| 23) | <i>Cille II Uts.1947</i> | P.E. |
| 24) | <i>Negerdistrikt i Louisiann</i> | |
| 25) | <i>Gartneren</i> | |
| 26) | <i>Vekster</i> | |

- 27) *Pike drømmer*
- 28) *Eventyr tre, 1947*
- 29) *Kilden,*
- 30) *Pike i landskap, 1947*
- 31) *Pike på graven, 1947*
- 32) *Modén Amerikanerinne, 1953*
- 33) *Likhenter i New York, 1953*
- 34) *Amerikansk malerinne, 1953*
- 35) *Dame i Central Park, 1953*
- 36) *Gult kvinneportrett, 1953*
- 37) *Jul i Louisiana, 1950-tallet*
- 38) *Gartneren, 1953*
- 39) *Prærie med blå hus, 1950-tallet*
- 40) *Gul prærie med blå vekster. 1950-tallet*
- 41) *Indiansk landskap, 1964*
- 42) *Indiansk landskap, Grønt., 1964*
- 43) *Mexikansk landskap, Gult, 1964*
- 44) *Mexikansk hellig jord, 1964*
- 45) *Indiansk landskap, Rødt, 1964*
- 46) *Brennende tornebusk, 1964*
- 47) *Landskap med trær, 1938*
- 48) *Pikehode, Utstilt 1953*
- 49) *Maiskolber, Udatert*
- 50) *Marius, Utstilt 1947*
- 51) *Eng, 1938*
- 52) *Fransk småpike, Udatert*
- 53) *Uvær, Udatert*
- 54) *Selvportrett, Udatert*

